



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Übersetzung von Bühnentexten anhand einer Analyse der
Übersetzung *Unter dem Milchwald* von Erich Fried

Verfasserin ODER Verfasser

Nora Zanon

angestrebter akademischer Grad

Magister ODER Magistra der Philosophie (Mag. Phil)

Wien, 2009

Studienkennzahl lt.
Studienblatt:

A 323 342 360

Studienrichtung lt.
Studienblatt:

Übersetzerausbildung Englisch, Russisch

Betreuerin / Betreuer:

Univ. Prof. Mag. Dr. Klaus Kaindl

ÜBERSETZUNGSKRITIK „Unter dem Milchwald“ von Erich Fried

0. Einleitung	3
1. Merkmale des Bühnentextes	6
1.1 Texttypologie	7
1.1.1 Problematik der Texttypologie	8
1.1.2 Die Ganzheit des Textes	11
1.2 Funktion des Bühnentextes	13
1.2.1 Kommunikative Funktion	15
1.2.2 Funktion und Kontext	19
1.3 Theatralische Konventionen	21
1.3.1 Die Entstehung von Konventionen	21
1.3.2 Konventionen und Theater	22
1.3.3 Konventionen und Übersetzung	26
1.4 Merkmale des Bühnentextes	27
1.4.1 Der Situationsbezug	28
1.4.2 Deiktische Ausdrücke	29
1.4.3 Paralinguistische Zeichen	30
1.4.4 Merkmale der Mündlichkeit	31
1.4.5 Redetext und Nebentext	34
1.5 Zeichensysteme des Theaters	35
1.5.1 Die Funktion von Zeichenbenutzer	36
1.5.2 Die Zeichen im Theater	37
1.5.2.1 Sprachliche Zeichen	38
1.5.2.2 Visuelle Zeichen	39
1.5.2.3 Paralinguistische Zeichen	40
1.6 Die Rolle des Publikums	43
2. Die Übersetzung von Bühnentexten	46
2.1 Die Skopostheorie	46
2.1.1 Axiome der Skopostheorie	48
2.1.2 Anwendung der Skopostheorie	53
2.1.3 Skopostheorie und Ausgangstext	53
2.1.4 Bedeutung und Interpretation	54
2.2 Funktionale Textanalyse	57
2.2.1 Loyalität des Übersetzers	58
2.2.2 Das Zirkelschema	60
2.2.2.1 Textexterne Faktoren	61
2.2.2.2 Textexterne Faktoren	66
2.3.1 Allgemeine Faktoren	72
2.3.1.1 Kulturbezogene Faktoren	72
2.3.1.2 Wortspiele und Metaphern	76
2.3.2 Bühnentextbezogene Faktoren	78
2.3.2.1 Mündlichkeit des Bühnentextes	78
2.3.2.2 Verständlichkeit	79

2.4 Übersetzung und Inszenierung.....	85
3. Drama und Kultur	89
3.1 Drama der Englischen Moderne.....	90
3.1.1 Entwicklungen zwischen 1901 und 1940.....	90
3.1.1.1. Drama.....	93
3.1.2 Entwicklungen der Nachkriegszeit.....	94
3.1.2.1 Drama	97
3.2 Das Stück im literarischen Umfeld und seine Rezeption.....	98
3.2.1 Einbettung des Stückes.....	98
3.2.2 Rezeption	101
3.3 Über das Stück.....	102
3.3.1 Entstehungsgeschichte.....	102
3.3.2 Inhaltsangabe.....	104
3.3.3 Besonderheiten des Stückes.....	106
3.4 Dylan Thomas.....	107
3.5 Literarisches Umfeld im deutschen Sprachraum.....	109
3.5.1 Entwicklungen der Literatur zwischen 1925 und 1945.....	109
3.5.1.1 Drama.....	111
3.5.2 Entwicklungen der Nachkriegszeit.....	114
3.5.2.1 Drama.....	117
3.5.2.2 Hörspiel.....	118
3.6 Einbettung und Rezeption des Stückes.....	119
3.7 Erich Fried.....	122
4. Textanalyse	123
4.1 Analysemodell.....	123
4.2 Übersetzungsprobleme.....	125
4.2.1 Kulturbezogene Übersetzungsprobleme.....	125
4.2.1.1 Kulturspezifika.....	125
4.2.1.2 Eigennamen.....	130
4.2.1.3 Walisische Ausdrücke.....	133
4.2.1.4 Intertextuelle Präsuppositionen.....	136
4.2.2 Allgemeine stilistische Merkmale.....	138
4.2.2.1 Wortspiele.....	138
4.2.2.2 Metaphern.....	141
4.2.3 Bühnentextbezogene Übersetzungsprobleme.....	144
4.2.3.1 Mündlichkeit der Dialoge.....	144
4.2.3.2 Charakterzeichnung durch Idiolekt.....	149
4.2.3.3 Hörbarkeit- Sprechbarkeit.....	152
4.2.3.4 Rhythmische Progression des Bühnentextes.....	156
4.2.3.5 Übereinstimmung der Zeichensysteme.....	159
4.3 Schlussfolgerung aus den Vergleichen	160
5. Schlusswort	163
6. Bibliographie	164

0. Einleitung

Vorliegende Arbeit ist eine Kritik der Übersetzung *Unter dem Milchwald* von Erich Fried des Werkes *Under Milk Wood* von Dylan Thomas. Ich wählte dieses Werk, abgesehen vom primären Interesse an der Übersetzung von Literatur und im speziellen von Bühnentexten, da Dylan Thomas vielerseits als unübersetzbar galt, das heißt, dass seine spezielle Kunst, mit Sprache umzugehen, in einer anderen Sprache nicht zur Geltung kommen könne, andererseits aber die Übersetzung von Fried in höchsten Tönen gelobt wurde, das Stück im deutschsprachigen Raum in dieser Übersetzung großen Erfolg verzeichnete und Fried diesem Werk seinen künftigen Ruf als begnadigter Übersetzer zu verdanken hatte. Da jedes dieser Urteile auf gewisse Kriterien der Beurteilung zurückgehen muss, beschloss ich zu analysieren, auf welche Kriterien die Beurteilung einer Übersetzung im Allgemeinen zurückgeht, welche besonderen Umstände bei der Übersetzung eines Bühnentextes zu beachten sind und nach welchen Gesichtspunkten und mit welchen Parametern der Text selbst zu beurteilen ist, ohne dabei den Eindruck von Objektivität oder Willkürlichkeit zu erwecken.

Für eine derartige Betrachtung ist es nötig, eine Methode zu finden, die den Rahmen der Analyse bildet und wissenschaftlich fundierte Kriterien liefert, nach denen eine Übersetzung analysiert werden kann. In diesem Fall geht die Methode auf die funktionale Übersetzungstheorie von Christiane Nord zurück, die im Wesentlichen verschreibt, einen Text auf seine kommunikativen Funktionen und die sprachlichen Mittel, die dazu eingesetzt werden, diese Funktionen auszulösen, zu untersuchen. Anhand der Skopostheorie, die als Grundlage für die funktionale Übersetzungstheorie betrachtet wird, kann die Funktion der Übersetzung festgestellt werden. Die Analysemethode geht also darauf zurück, die Funktion des Ausgangstextes und der Übersetzung festzustellen und zu analysieren, mit welchen Strategien der Übersetzer die Textelemente, die dazu dienen die kommunikative Funktion zu übermitteln, umgewandelt hat um die gewünschte Funktion

beim Zieltextempfänger zu erreichen.

Aufgrund der Wahl dieser funktionalen Methode ist es nötig, eine Ausgangstextanalyse vorzunehmen, um die Funktion des Textes festzustellen. Daher beginnt das erste Kapitel dieser Arbeit mit einer kurzen Beschreibung des Texttypen- Modells von Katharina Reiß und der Zuordnung des Textes zur Textsorte Bühnentext. In weiterer Folge wird die allgemeine Funktion von Bühnentexten analysiert, ferner werden Konventionen, die Produktion und Rezeption der Textsorte beeinflussen, beschrieben, sowie allgemeine Merkmale des Bühnentextes. Zum Abschluss des ersten Kapitels wird auf verschiedene Zeichensysteme, die bei einer Inszenierung zum Tragen kommen, sowie auf die Rolle des Publikums eingegangen.

Kapitel zwei widmet sich einer ausführlichen Beschreibung der Skopostheorie und der funktionalen Textanalyse, also dem theoretischen Rahmen für die praktische Analyse, der auch die Kriterien und Parameter für die objektive Analyse der Übersetzungsstrategien liefert. Im dritten Abschnitt des zweiten Kapitels werden aufgrund der festgestellten Funktionen und Merkmale von Bühnentexten mögliche Übersetzungsprobleme herausgearbeitet, die über allgemeine Schwierigkeiten wie kulturspezifische und sprachliche Übersetzungsprobleme hinausgehen, wobei auch Strategien zur Lösung dieser Probleme vorgestellt werden, die es ermöglichen, die Entscheidung des Übersetzers bei der Lösung dieser Probleme schematisch und objektiv zu erfassen und zu analysieren. Diese Gliederung liefert zugleich den Rahmen für die Übersetzungsanalyse im vierten Kapitel.

Kapitel drei befasst sich mit der Untersuchung textexterner Faktoren, die die Entstehung beider Texte beeinflussen und Auskunft über das soziale wie kulturelle Umfeld beinhalten. Jeder Text hat eine bestimmte zeitliche und räumliche Einbettung, die den Text formt. Dies muss bei der Übersetzung selbst sowie bei der Analyse einer Übersetzung miteinbezogen werden, da unter Umständen zeitliche und kulturelle Differenzen überwunden werden müssen. Daher enthält Kapitel drei die zeitliche und räumliche Zuordnung von Ausgangstext und Übersetzung, einen Überblick über literarische Bewegungen und Strömungen der Entstehungszeit beider Werke, über deren Auswirkungen auf die Gestaltung der Texte und über deren Rezeption. Ergänzt wird dieser Überblick mit der Biographie von Autor und Übersetzer.

Kapitel vier beinhaltet die praktische Textanalyse, bei der festgestellt werden soll, ob es möglich ist, dass die Übersetzung die zu Beginn der Arbeit festgestellten Funktionen in der Zielkultur ausgelöst werden. Dazu wird der gesamte Text nach Übersetzungsproblemen, die im Kapitel zwei festgelegt wurden, abgesucht und schematisch aufgezeichnet, welche Strategien mit welcher Häufigkeit verwendet wurden, wodurch ein Gesamteindruck entsteht. Besonders repräsentative Textbeispiele werden vorgestellt und im Hinblick auf die generelle Vorgehensweise des Übersetzers besprochen. Die Schlussfolgerungen beschreiben das Gesamtbild der Übersetzung im Hinblick auf den anfangs festgestellten Skopos.

Somit will diese Arbeit einen fundierten, theoretischen Überblick geben, wie eine Textanalyse schematisch durchgeführt werden kann und dies anhand des praktischen Teiles veranschaulichen.

1. Merkmale des Bühnentextes

Der Bühnentext ist ein ästhetischer Text mit ganz besonderen Merkmalen, die ihn von literarischen Texten anderer Art in vielerlei Hinsicht unterscheiden. Sowohl seine Produktion in Form des dramatischen Textes, der vom Autor verfasst schriftlich festgehalten ist, als auch die Inszenierung und Aufführung des Stückes, die im Gegensatz zum schriftlich festgehaltenen Text von Mal zu Mal variiert und damit besonders dynamisch ist, sowie seine Rezeption durch ein stets wechselndes, mannigfaltiges und inhomogenes Publikum vollzieht sich auf mehreren Ebenen und über unterschiedliche Medien.

Die Realisierung eines Bühnentextes erfordert die Zusammenarbeit von Menschen unterschiedlicher Professionen und das Zusammenspiel sprachlicher und nicht sprachlicher Zeichensysteme im Rahmen mehrerer Kontextebenen und auf Grundlage sozialer und theatralischer Konventionen, um seinen Zweck zu erfüllen. Und dieser Zweck besteht darin, den Bühnentext in seiner geschriebenen Form, der vom Autor im Hinblick auf eine Realisierung in gesprochener Form in Verbindung mit einer Reihe von nicht sprachlichen Elementen, akustischen und visuellen Zeichen verfasst wurde, auf der Bühne, im Zuge einer Aufführung so umzusetzen, dass er eine für das Publikum glaubhafte, lebendige und dennoch fiktive Welt darstellt und es dem Publikum danach verlangt, dem Geschehen, das sich auf dieser Welt vollzieht, beizuwohnen. Kurz gesagt: der Text soll bühnenwirksam sein.

Das folgende Kapitel dieser Arbeit gibt einen Überblick über jene mannigfaltigen Elemente und Zeichensysteme, Kontextebenen und Konventionen, die einen Bühnentext konstituieren und deren Interaktion auch dessen Bühnenwirksamkeit zur Geltung bringt.¹

Diese Arbeit folgt einem ganzheitlichen Ansatz in der Überzeugung, dass der Bühnentext

¹ Die Kapiteluntergliederung, die dabei vorgenommen wird, soll nicht andeuten, dass es möglich sei, diese vielschichtigen Komponenten des Bühnentextes einzeln und voneinander getrennt auf ihre Bühnenwirksamkeit zu untersuchen und diese dann zu übersetzen, sondern dienen lediglich der Übersicht.

an sich ein vielschichtiges Gewebe aus mehreren innersprachlichen Elementen und Bedeutungen ist und zu seiner Verwirklichung bei der Inszenierung sich mit einer weiteren Reihe aus außersprachlichen Elementen und Zeichensystemen verbinden muss, deren Funktion und Wirkung erst durch den Gesamteindruck, den eine Aufführung schließlich erweckt, in ihrer Vollständigkeit begriffen und erfasst werden können.

Wenn sich die eigentliche Textgestalt erst aus der Wechselwirkung der in unterschiedlicher Gewichtung am Gesamttext beteiligten Medien ergibt, so kann das Schwergewicht einer Textbetrachtung nicht auf den einzelnen Teilen liegen, sondern muß das Relationsgefüge, die Beziehungen verbaler und non-verbaler Textteile zum Gegenstand haben, mit anderen Worten, die Bedeutung der am Textganzen beteiligten Komponenten läßt sich nicht aus deren jeweiligen Einzeleigenschaften ableiten, sondern nur im Hinblick auf die zwischen ihnen bestehenden funktionalen Zusammenhänge erschließen. (Kaindl 1995: 40)

1.1 Texttypologie

Aus historischer Sicht zählte man Bühnentexte lange Zeit zum audio-medialen beziehungsweise zum multimedialen Texttyp gemäß der Grundstruktur des von Katharina Reiß im Jahre 1971 entworfenen Textmodells. An dieser Stelle muss man allerdings erwähnen, dass die von Katharina Reiß entworfene Texttypologie, die im Folgenden vorgestellt wird, aus mehreren Gründen, die ebenfalls noch ausgeführt werden, von vielen Seiten heftig kritisiert wurde und von Katharina Reiß selbst im Jahre 1990 revidiert wurde. Die Ansätze des Textmodells von Katharina Reiß basieren auf dem von Karl Bühler entwickelten Organon Modell (1934: 28), in dem er Sprache ihrer Funktion entsprechend einteilt. Dabei erarbeitete er drei Kategorien von Funktionen nämlich „Darstellung“, „Ausdruck“ und „Appell“. Jede dieser drei Funktionen verlangt für ihre Erfüllung oder Verwirklichung im Text eine bestimmte sprachliche Gestaltungsweise, den Einsatz eigener Stilmittel und Ausdrucksformen und beeinflusst somit sowohl die Art und Weise, wie ein bestimmter Text verfasst wird als auch wie ein bereits verfasster Text rezipiert und vom Rezipienten interpretiert wird. Katharina Reiß hat diese Idee weitergeführt und darauf basierend eine ausführlichere Texttypologie entworfen mit deren Hilfe es erleichtert

werden soll, objektive Kriterien für eine funktionsgerechte, geglückte Übersetzung zu erstellen. (1971: 31ff.) Sie unterscheidet dabei vier Texttypen, nämlich erstens den informativen Texttyp zu dem inhaltsbetonte Sach- oder Fachtexte gezählt werden und in weiterem Sinne auch Texte, bei denen der Schreibstil des Autors sowie die Form des Ausdruckes dem Inhalt untergeordnet wird (1971: 35), zweitens den expressiven Texttyp, dem Textsorten wie Romane, Erzählungen oder Lyrik zuzuordnen sind, also Texte, die besonders formbetont sind und sprachliche Elemente beinhalten, die nicht nur dazu dienen, Inhalte zu übermitteln sondern vom Autor bewusst eingesetzt werden, um Stimmungen zu erzeugen, drittens den appellativen Texttyp, zu dem etwa Werbe- oder Propagandatekte gehören, die verfasst werden, um Menschen zu Handlungen zu bewegen. Der vierte Texttyp wurde von Katharina Reiß über das Organon Modell hinaus hinzugefügt und sie bezeichnete ihn als audio-medialen Texttyp. Dazu gehören all jene Texte, die in geschriebener Form verfasst und in gesprochener Form wiedergegeben werden über ein Medium, das ein anderes ist als ein schriftlich fixierter Text.

Es handelt sich bei ihnen jeweils um Texte, die zwar schriftlich fixiert, aber mit Hilfe eines nicht- sprachlichen Mediums, in gesprochener (oder gesungener) Form an das Ohr des Empfängers gelangen, wobei in unterschiedlich großem Ausmaß außer- sprachliche Hilfsmittel zur Realisierung einer literarischen Mischform beitragen. (Reiß 1971: 35)

1.1.1 Problematik der Teyttypologie

Es wurde allerdings bald ersichtlich, dass die Darstellungsform eines Textes an sich nicht genügend Grundlagen bietet, um alleine auf Basis dieses Faktors eine weitere Kategorie von Texttypen zu erstellen. Katharina Reiß selbst zog die Einteilung multimedialer Texte in einen eigenen Texttyp in späteren Veröffentlichungen wieder zurück.² Dennoch ist der Begriff Multimedialität an sich und in weiterem Sinne aus mehreren Aspekten heraus sehr wohl auf die Charakteristik von Bühnentexten zutreffend, da Autoren für gewöhnlich und wenn nicht anders gekennzeichnet Bühnentexte zwar sehr wohl in schriftlicher Form verfassen, diese aber letztendlich für den Zweck und zum Ziel einer mündlichen

2 Siehe Katharina Reiß: „Brief an den Herausgeber“ in *Lebende Sprachen* 4. 1990 185ff

Präsentation, nämlich der Aufführung vor einem Publikum gestalten. Ein Rezipient kann diesen Text somit einerseits seinem Zweck gemäß akustisch und visuell erfassen oder aber lediglich den gedruckten Dramatext lesen, wobei ihm aber immer bewusst sein wird, dass der geschriebene Text im Hinblick auf eine mündliche Präsentation, auf eine Aufführung verfasst wurde und wird sich beim Lesen den Text als aufgeführtes Bühnenstück vorzustellen versuchen. „Die Lektüre der Vorstellung wäre nur dann sinnvoll, wenn sich der „Leser“ den Text auf der Bühne vorstellt.“ (Hörmanseder 2008: 27)

Selbst wenn die damals von Katharina Reiß entworfene Einteilung der Textsorte Bühnentext in die Texttypologie multimedialer Texte aus den beschriebenen Aspekten heraus durchaus sinnvoll erscheint und den Translatoren vor Augen führt, dass der Bühnentext im Unterschied zu anderen Textsorten ein äußerst dynamisches Gebilde ist, dessen Struktur von mehreren, auf einander Bezug nehmenden Zeichensystemen und Elementen getragen wird, muss man beachten, dass die gesamte Texttypologie des von Katharina Reiß erstellten Textmodells zwar im Ansatz als durchaus brauchbar anerkannt wurde, doch in weiterer Folge, speziell in seiner Anwendung auf literarische Texte, in vielen Punkten kritisiert und im Laufe der Zeit, auch von ihr selbst, verbessert und weiterentwickelt wurde.

Die auffälligste Problematik der Einteilung von Katharina Reiß liegt darin, dass jene Textsorten, die in die Kategorie des audio- oder multimedialen Texttyps fallen, wie zum Beispiel Bühnentexte, häufig literarische Werke sind und somit genauso zu den expressiven Texten gezählt werden können und zusätzlich sowohl appellative als auch informative Elemente enthalten können. Daraus wird ersichtlich, dass die von Katharina Reiß etwas starr gesteckten Abgrenzungen ihrer Typologie sehr stark verschwimmen. So schreibt auch Fabienne Hörmanseder:

Als Textsorte Schauspiel oder Bühnentext ist es ein expressiver Texttyp, der sender- oder empfängerorientiert ist, in unserem Fall publikumsorientiert. (...) Gleichzeitig dokumentiert ein solches Stück die damaligen Verhältnisse und Sitten und ist somit auch ein informativer Texttyp. (2008: 34)

Die Kategorie der audio- oder multimedialen Texte beruht also nicht, wie die ersten drei

Textkategorien der informativen, expressiven und appellativen Texte auf der Funktion oder der Wirkung der Sprache, sondern vielmehr auf ihrer Darstellungsform beziehungsweise auf der Art, wie sie rezipiert werden, wobei alle drei Funktionen, also Informativität, Expressivität und Appell zugleich und zu unterschiedlichen Graden in ihnen vorhanden sein können. Daher wird der Faktor multimedial in der heutigen Translationswissenschaft nicht mehr als Kriterium für einen eigenen Texttyp anerkannt, sondern, wie Klaus Kaindl ausführt, in einem anderen Sinne verwendet: „Wenn wir daher im folgenden von der Multimedialität des Textes sprechen, so meinen wir die ineinander verwobenen sprachlichen und nichtsprachlichen Zeichenkomplexe, die den Text als Ganzheit konstituieren.“ (1995: 7)³

Bühnentexte sind üblicherweise literarische Texte und erwehren sich zu einem gewissen Grad auch einer Einteilung in Textsorten, die meist aufgrund formaler, stilistischer und sprachlicher Merkmale vollzogen wird. Diese Einteilung ist bei genauerer Betrachtung problematisch, da sprachliche und stilistische Feinheiten eines literarischen Textes Ausdruck der schöpferischen Individualität der Autoren sind. Daher werden literarische Texte gemäß ihrer Funktion kategorisiert. Dazu schreibt Christiane Nord: „Im Bereich der literarischen Texte (...) muß hier der Einzeltext als Ergebnis eines individuellen Schöpfungsprozesses gesehen werden.“ (1988: 21)

Auch Radegundis Stolze vertritt diese Meinung in Hinblick auf Textsorten im Allgemeinen wenn sie schreibt „Textsorten werden nicht durch das Vorhandensein bestimmter Zeichendokumente konstituiert, sondern außersprachlich durch ihren speziellen Verwendungsbereich und die Rezeption des Textes.“ (1982: 137)

Ein weiterer Kritikpunkt am Textmodell von Katharina Reiß in Anwendung auf Bühnentexte ist die Starrheit und in den Augen mancher auch die Unvollständigkeit der ersten drei Kategorien. Werner Koller erkennt in Texten zum Beispiel Elemente, die über Information, Expressivität und Appell hinausgehen, wenn er schreibt „Texte können etwa die Hauptfunktion haben zu überzeugen, Sachverhalte weniger darzustellen als zu

3 Dies bezieht sich auf das vielschichtige Wesen des Bühnentextes. Damit ist gemeint, dass ein Bühnentext nicht nur mittels unterschiedlicher Medien verfasst, wiedergegeben und rezipiert wird, also sprachlich, akustisch und visuell, sondern dass sich an der Wiedergabe und der Inszenierung des geschriebenen Bühnentextes auch zahlreiche Personen unterschiedlicher Professionen, darunter zum Beispiel Autoren, Übersetzer, Regisseure, Bühnenbildner, Techniker, Schauspieler und viele mehr beteiligen, die sich zur Verwirklichung des gleichen Textes ganz unterschiedlicher Zeichensysteme, darunter auch nichtsprachlicher, bedienen müssen.

bewerten, zu unterhalten, zur Reflexion anzuregen usw.“ (1979: 200) Außerdem kann es zu einer Vermischung der drei durch Katharina Reiß von Bühler übernommenen Funktionen innerhalb eines Textes kommen und sogar eine einzelne Botschaft kann in expressiver Ausdrucksweise Informationen enthalten, mit deren Vermittlung der Empfänger zu einer bestimmten Handlung bewegt werden soll.

1.1.2 Die Ganzheit des Textes

Da die Texttypologie von Katharina Reiß zwar im Ansatz die Möglichkeit gibt, Bühnentexte zu kategorisieren und dadurch ihre Teilfunktionen zu definieren, sich aber insgesamt als zu starr und daher unzulänglich erwiesen hat, müssen andere Grundsätze gewählt werden, um den Bühnentext in seiner Ganzheit erfassen und somit analysieren zu können. Solche Grundsätze finden sich in der Betrachtung eines Textes als Gestalt, die nur vor dem Hintergrund einer konkreten Situation wahrgenommen werden kann, wobei sich ihre Form je nach Perspektive ihres Betrachters wandeln kann. Mary Snell-Hornby schreibt dazu: „The rigid typology of the objectivist and reductionist tradition will therefore be replaced by the prototypology, a dynamic, gestalt- like system of relationships.“ (1988: 31) Dabei ist man der Ansicht, dass die Ganzheit eines Textes nicht auf der Betrachtung eines Ganzen, das aus vielen einzelnen Teilen besteht und in diese Teile sinnvoll zerlegbar ist, beruht, sondern der Text als eine Art Gewebe zu betrachten ist, das sich aus mehreren einzelnen Zeichen und somit Botschaften zusammen setzt, die insofern untrennbar sind, als dass sie stets aufeinander Bezug nehmen und miteinander in einer Verbindung stehen, die nicht auflösbar ist, da der Hintergrund, die konkrete Situation, also der sogenannte Kontext, in dem ein Text entsteht, seinen Rahmen bildet, der nicht nur die Gesamtstruktur des Textes bestimmt, sondern auch die Art und Weise, wie er wiedergegeben und rezipiert wird.

Daraus kann geschlossen werden, daß sich ein Text nicht aus der Summe seiner sprachlichen Zeichen konstituiert, sondern die Textwirklichkeit sich erst aus der Integration von textexternen Merkmalen wie Sender, Empfänger, außersprachliche Wirklichkeit und Mitteilungsgeschehen und textinternen Kennzeichen erschließt. (Kaindl

Sprache, und somit auch Text, werden also immer in Anbetracht einer ganz speziellen Situation, mit einer bestimmten Sender- Intention, in einer dem Sender einzigartig eigenen Weise, an den Empfänger gerichteten und daher angepassten Form hervorgebracht. Somit muss jeder Text individuell betrachtet werden, ist einzigartig und an seinen eigenen, einmaligen Kontext gebunden, in dem und aus dem heraus er verständlich ist. Da ein Text nur im Rahmen einer konkreten Situation funktionieren kann und keine Situation wiederholbar ist, wird auch der Text einzigartig, „da Texte (...) erst durch die Einbeziehung der Situation sowie des Sprechers mit seinen sprecherspezifischen Merkmalen vom Rezipienten verstanden werden können.“ (Kaindl 1995: 32f) Dies stellt die Sinnhaftigkeit einer Texttypologisierung und einer Unterteilung von Texten in Texttypen und Textsorten in Frage, da hierfür ähnliche Elemente von Texten aus ihrem Kontext gelöst und verglichen, einander gegenübergestellt und im tatsächlichen Falle einer Ähnlichkeit in eine Kategorie eingeordnet werden. Das bedeutet den Text auf einzelne, unzusammenhängende Botschaften zu reduzieren, die aus dem Zusammenhang gerissen ihre Funktion als Botschaften aber verlieren, womit jede Gegenüberstellung eigentlich sinnlos wird.

Indem nun Situation und Verbalisiertes eine Einheit bilden genügt es nicht, einen Text auf seine Gemeinsamkeiten mit anderen Texten hin zu untersuchen, wie dies zum Beispiel in der Textsortenforschung geschieht, sondern er muß darüber hinaus „von seiner individuell-spezifischen Struktur her entschlüsselt werden. (Stolze 1982: 30)“ (Kaindl 1995: 33)

Die Unmöglichkeit, bei einer Übersetzung alle in einem Bühnentext vorhandenen Medien, Zeichen und Botschaften in einzelne Elemente aufzuspalten, um sie einzeln zu übertragen, verlangt also beim Übersetzen einen ganzheitlichen, funktionalen Ansatz.

Es ist aufgrund der Komplexität nicht möglich, die verschiedenen Medien und Zeichenstrukturen, die im Theater Anwendung finden, nach einzelnen Kategorien zu trennen, um sie separiert zu analysieren und in Folge zu übersetzen. Die inhärenten multimedialen Eigenschaften des Bühnentextes verlangen daher auch bei der Übersetzung einen ganzheitlichen Ansatz. (Hörmanseder 2008: 40)

Es gilt also die Funktion der einzelnen Teile im Gesamttext zu erkennen, zu untersuchen und letztlich auch zu übersetzen.

1.2 Funktion des Bühnentextes

Die Funktion eines Bühnentextes im Allgemeinen beruht darauf, fiktive Situationen und Handlungen zu erschaffen für Rezipienten, die zu dieser Fiktion Bezüge zu ihrer eigenen realen Welt erstellen und diese Elemente der fiktiven Welt mit ihrer eigenen Realität in Verbindung bringen, wobei Teile dieser fiktiven Welt in die persönliche Realität des Rezipienten übergehen und zugleich Teile der persönlichen Realität des Rezipienten in die Fiktion. Dieser Prozess ist unumgänglich für eine positive Rezeption des Stückes, für die Entfaltung seiner Bühnenwirksamkeit und somit letztlich für seinen Erfolg. In ihm erfüllt sich also die Funktion des Bühnentextes.

Theater macht sein Publikum verstehend, indem es durch die Distanz von Bühne und Zuschauerraum, durch zusätzliche Verfremdungseffekte, das Eigene als ein Fremdes zeigt, den Zuschauer staunen macht über seine eigene Fremdheit, ihm das Vertraute unvertraut macht. (Bachmann 1986: 26)

Die Übermittlung und Verwirklichung der Bühnenwirksamkeit vollzieht sich dann, wenn der Rezipient in der Lage ist, den Text zu verstehen, das heißt, die im Stück vorgestellten Situationen und Kontexte mit seinen persönlichen Kontexten in irgendeiner Form, sei es auch Ablehnung oder Entfremdung, in Verbindung zu bringen, also wenn die vermittelten Botschaften ihm aufgrund seines eigenen Weltverständnisses nicht als völlig unentschlüsselbar erscheinen. Dabei stellt sich natürlich die Frage, woher man über den persönlichen Kontext eines beliebigen Rezipienten Bescheid wissen soll, um ihn nicht vor Unverständliches oder gänzlich Unbekanntes zu stellen, das er nicht in seine persönliche Erfahrungswelt einordnen kann. Antwort darauf geben die sozialen und theatralischen Konventionen, in die ein Stück eingebettet ist und die sozusagen einen Rahmen für das

grundsätzliche Verhalten der Figuren, den Verlauf der Handlung und das Setting bilden und die Erwartungshaltung des Publikums gegenüber dem Theater sowie die Erwartungen, die an ein Publikum beim Besuch einer Theateraufführung gestellt werden, beeinflussen.

Innerhalb dieses Rahmens entsteht der Gesamtkontext eines Stückes, der für einen durchschnittlichen Rezipienten aus der selben Kultur oder dem gleichen sozialen Umfeld leicht verständlich und vorstellbar sein sollte. In diesem Rahmen entwickelt sich das Stück mit seinen Unter- und Nebenkontexten, die sich im Laufe der Handlung von Situation zu Situation aufbauen und dem Rezipienten zwar unbekannt sind, die er aber aus dem Zusammenhang des Stückes entschlüsseln und interpretieren kann.⁴

Klaus Kaindl, der in seinem Werk *Die Oper als Textgestalt* auch für die Analyse und Übersetzung von Bühnentexten relevante Ansätze entwickelt hat, schreibt dazu:

Durch den Einsatz von spezifischen, dem Kunstwerk eigenen und dem Rezipienten bekannten Konventionen, die vom Komponisten bzw. Librettisten nicht verwendet werden, um eine Situation „wirklichkeitsgetreu“ abzubilden, sondern um sie nach den Gesetzen der Kunstform *verarbeitend darzustellen*, wird auch in der Oper als eine von Auden als „secondary world“ (1968: 76) bezeichnete dramatische fiktionale Wirklichkeit geschaffen, die vom Rezipienten in Kenntnis dieser Konventionen auch als solche verstanden werden kann. (1995: 53)

Das Stück enthält dem Empfänger bekannte Elemente, die dazu dienen, ihm unbekannte Elemente, die sich im Verlauf der Arbeit aufbauen, begreiflich und interpretierbar zu machen. Während dieser Vorgang sich innerhalb der Ausgangssprache und der Ausgangskultur meist nahtlos und für den Rezipienten oft völlig unbewusst vollzieht, stellt sich die Frage, wie zu verfahren ist, wenn der Bühnentext aus seinem Grundkontext, dem sozialen Umfeld und den theatralischen Konventionen des Rezipienten des Ausgangstextes heraus gehoben wird, um in einem anderen sozialen Umfeld mit anderen theatralischen Normen in einer anderen Sprache wiedergegeben zu werden, also übersetzt wird. Es ist leicht zu erkennen, dass hierfür ein funktionaler Ansatz gewählt werden muss. Der Übersetzer muss den Ausgangstext analysieren, um herauszufinden, welche Elemente des Stückes dem

⁴ Dabei spielt die unmittelbare Vermittlung des Textes während der Aufführung, die einen direkten Situationsbezug des Publikums zum Stück gewährleistet, eine wichtige Rolle für das Verständnis.

Rezipienten aufgrund sozialer und theatralischer Konventionen bekannt sind und welche Unterschiede zwischen den sozialen und kulturellen Kontexten der Ausgangskultur und der Zielkultur bestehen.⁵ Dabei muss er diesen Grundkontext, der dem Rezipienten der Ausgangskultur als Basis für das Verständnis des Stückes dient, so umformen, dass er auch dem Empfänger der Zielkultur als Interpretationsgrundlage dienen kann, aus der heraus er die im Stück vorkommenden Handlungen und Kontexte verstehen kann, damit die Funktion des Bühnentextes erfüllbar bleibt. Eine weitere Voraussetzung dafür, dass ein Schauspiel seine Funktion erfüllt, die ja darin besteht, eine fiktive Welt zu erzeugen, die dem Zuschauer nur glaubhaft übermittelt werden kann, wenn sie überzeugend ist, beruht also auf dem Prozess, dass alle Komponenten, alle Elemente, die das Gesamtbild der Aufführung bestimmen, miteinander übereinstimmen und keine ungewollten Widersprüche enthalten.

Wie man sieht vollzieht sich die Übermittlung der Bühnenwirksamkeit auf mehreren Ebenen. Die Grundlage bilden soziale und theatralische Konventionen, den Rahmen der Gesamtkontext, der sich in die jeweiligen Situationskontexte aufzährt. Darüber hinaus müssen die kommunikativen Funktionen des Bühnentextes erkannt und übertragen werden. Dabei sind bei einem Bühnentext besondere Merkmale aufzuzeigen, die die Hervorhebung nur einer dominanten kommunikativen Funktion des Bühnentextes erschweren bzw. praktisch unmöglich machen.

1.2.1 Kommunikative Funktion

Der dramatische Text ist durch besondere Komplexität gekennzeichnet, da er aus mehreren Bedeutungsebenen besteht, nämlich der internen Kommunikation, der Kommunikation zwischen den Bühnenfiguren selbst, und der externen, der Kommunikation zwischen Bühnenfiguren und Publikum,⁶ wobei sich die Ebene der externen Kommunikation erst nach der Inszenierung, im Laufe der Aufführung des

5 Hierfür ist eine Zuordnung des Textes zu einer Textsorte, entsprechend der Grundidee von Katharina Reiß oft hilfreich, da dies Aufschluss über die unterschiedlichen Textsortenkonventionen geben, die je nach Textsorte sehr bindend sein können.

6 Dabei spielt abermals die direkte Übermittlung des Textes bei der Aufführung eine große Rolle für die Bühnenwirksamkeit, denn während der Text der internen Kommunikation konstant, fixiert und durchdacht ist, vollzieht sich die externe Kommunikation spontan, kann nicht geplant werden und muss mit jeder einzelnen Aufführung neu zustande kommen.

Bühnentextes auftut. „Die schriftliche Vorlage ist mit einer Partitur vergleichbar, die erst im Zusammenspiel der vorgesehenen *Instrumente* interpretiert und realisiert werden und dadurch ihr volles Potential entfalten kann.“ (Snell- Hornby 1993: 336, Hervorhebung im Original) Mithilfe dieser zwei kommunikativen Ebenen kann der Autor eine Mehrdeutigkeit erzeugen, um die Bühnenwirksamkeit auf das Publikum zu erhöhen. Diese Mehrdeutigkeit kann zu verschiedenen Inszenierungen führen, je nach Interpretation, daher ist zu beachten, dass diese Mehrdeutigkeit, die unterschiedlichen Interpretationsmöglichkeiten bei einer Übersetzung nicht verloren gehen, denn die interne und externe Ebene des Theaterdialoges führen dazu, dass Aussagen und Repliken von allen Beteiligten unterschiedlich aufgefasst werden können. Diese Mehrdeutigkeit muss in der Übersetzung aufrecht erhalten werden. Das Verständnis einer Aussage oder Replik beim Rezipienten wird nicht nur vom implizierten Kontext des Dramas geprägt, sondern von verschiedenen außertextuellen, kulturellen und soziologischen Konzepten in der Zielkultur. Diese außersprachlichen Bedeutungen und Deutungsmöglichkeiten eines dramatischen Textes bestimmen zuletzt die Bühnenwirksamkeit eines Textes. Somit muss der Übersetzer, laut George Mounin „nicht nur Aussagen übersetzen, sondern auch Kontexte und Situationen, und zwar so, dass man sie unmittelbar versteht, um darüber lachen oder weinen zu können.“ (1967: 138)

Der Bühnentext besteht also aus interner und externer Kommunikation, wobei beide Ebenen miteinander interagieren und voneinander untrennbar sind. Interne Kommunikation bezeichnet, wie gesagt, die Unterhaltung zwischen den Bühnenfiguren selbst, Sender und Empfänger sind somit Schauspieler. Zugleich wird das Publikum angesprochen, das als passiver, aber wichtiger Teilnehmer fungiert, hier findet also die externe Kommunikation statt. Jede Aussage hat somit zugleich auch zwei voneinander unabhängige, aber untrennbare Sender, den Schauspieler, der den Text spricht, und den Autor, der den Text verfasst hat. „Die Illusion des Theaters geht von einer doppelten Vorstellung aus: von Menschen im konkreten Spielraum (Bühnengestalten und Publikum) und von Menschen in einer imaginären Spielwelt (die Personen im Drama). Die Verbindung wird durch den Text hergestellt, (...)“ (Snell- Hornby 1996: 130)

Darin liegt eines der wichtigsten Merkmale für die Komplexität eines Bühnentextes, das

auch bei der Übersetzung relevant ist, da es das multidimensionale Wesen des Bühnentextes bedingt.

Deshalb können wir nicht die 'Absolutheit', sondern die doppelte Ausgerichtetheit des Textes auf die interne und externe Kommunikation als ein grundlegendes dramatisches Merkmal betrachten. Das Theater bietet also ein kommunikatives System, in dem zwei prinzipiell verschiedene semiotische Räume so in Aktion treten, daß sie einen einzigen semiotischen Raum konstituieren. (Totzeva 1995: 103)

Daher kann der Redetext in verschiedenen Kontexten wirken. Bedeutung steht in Beziehung mit der theatralischen Situation, den einzelnen Figuren, der Gesamtwirkung des Stückes und dem persönlichen, außertextuellen Kontext des Empfängers. Letzteres bewirkt, dass sich die Bedeutung der Botschaft des Stückes von Inszenierung zu Inszenierung, sogar von Aufführung zu Aufführung verändern kann.

In diesen verschiedenen Bezugssystemen realisiert die Äußerung dann auch verschiedene Bedeutungen. So ist der Text imstande, bezogen auf die beiden Kommunikationssysteme (intern und extern) verschiedene Bedeutungen derselben Zeichenkomplexe, also eine spezifisch dramatische Mehrdeutigkeit zu konstituieren. Das Drama und Theater (...) sind bestrebt, diese Mehrdeutigkeit zu entfalten. Ziel des Translats, der Übersetzung und Inszenierung ist es, dasselbe Potenzial für die Entfaltung von Bedeutungen und für die dramatische Mehrdeutigkeit herzustellen, wie der Ausgangstext. Konkret für die Übersetzung bedeutet dies, daß der transformierte Text auch eine vielfältige Bezüglichkeit realisieren soll. (Totzeva 1995: 104)

Dabei muss bedacht werden, dass diese Vielfältigkeit der Bezüge bei der Übersetzung durch die Unterschiede der sprachlichen Strukturen verloren gehen kann und vom Übersetzer mit anderen Mitteln oder an anderer Stelle wieder hergestellt werden muss um die Gesamtwirkung des Stückes zu erhalten oder um dem Rezipienten keine vorinterpretierte, eindeutige Situation vorzuspielen, wenn diese im Ausgangstext mehrdeutig ist. Außerdem muss sowohl bei der Übersetzung, als auch bei der Inszenierung bedacht werden, dass mehrdeutige Situationen je nach dem außertextuellen Kontext

interpretiert und aufgenommen werden.

Die Unterscheidung zwischen interner Kommunikation auf der Bühne und externer Kommunikation zwischen Bühne und Publikum kann außerdem einen Effekt bedingen, der die Bühnenwirksamkeit erhöht. Häufig herrscht nämlich ein unterschiedlicher Grad an Informiertheit zwischen internen und externen Kommunikationspartnern vor. Weiß das Publikum mehr als die Figur auf der Bühne, so wird beim Publikum Spannung erzeugt, der oft vermeintliche Informationsvorsprung gibt auch Raum für Überraschungseffekte, wenn das Geschehen plötzlich eine unerwartete Wendung nimmt. Weiß das Publikum weniger als die Figuren auf der Bühne, so hat es mehr Interpretationsfreiraum und wird meist mit doppeldeutigen Situationen konfrontiert, deren Ausgang nicht vorhersehbar ist. Weiß das Publikum genau so viel wie die Bühnenfiguren, so geht die Mehrdeutigkeit des Gespielten oft verloren. Dies ist eher ein Ausnahmefall, da es aufgrund der unterschiedlichen Informiertheit von Publikum und Bühnenfigur erst zu einer Interaktion zwischen den beiden kommen kann. Die fehlende Information bringt den Rezipienten dazu, die dadurch entstehende Uneindeutigkeit im Stück mit Hilfe seiner persönlichen Erfahrung, aufgrund seines eigenen Wissens im Rahmen des Gesamt- und Situationskontextes, den die im Stück gelieferte Information bestimmt, aufzulösen. Die beiden Ebenen der internen und externen Kommunikation geben dem Autor also die Möglichkeit, Spannung und somit auch Bühnenwirksamkeit zu erzeugen, indem er mit den Erwartungen des Publikums spielt, sie teilweise erfüllt und es an anderer Stelle überrascht, wenn er der Handlung eine Wendung gibt, die der Zuschauer wohl nicht erwartet hätte.

Die Bühnenwirksamkeit besteht aber nicht nur im unterschiedlichen Grad der Informiertheit, sondern auch darin, wie, zu welchem Zeitpunkt welche Informationen freigegeben werden. „Nicht die unterschiedliche Relation zwischen interner und externer Informiertheit, sondern die spezifische Informationsvergabe durch die Strategien des Textes gilt es zu erkunden, vor allem auch logisch- pragmatische Strukturen wie konversationale Implikationen, Präsuppositionen und komplexe Kontextualisierungsverfahren.“ (Totzeva 1995: 106) Darin liegen die Möglichkeiten des Autors, den Bühnentext wirksam zu gestalten und in Anbetracht dieser textuellen Gestaltungselemente, die dem Bühnentext eigen sind, muss er auf seine kommunikativen

Funktionen untersucht werden, damit diese bei einer Übersetzung nicht verloren gehen.

Ein weiterer Aspekt, den der Übersetzer eines Bühnentextes beachten muss, der auch auf die Tatsache zurückgeht, dass der Text auf zwei Kommunikationsebenen aufgebaut ist, besteht darin, dass der Empfänger des Zieltextes nicht nur der ist, der den Text konsumiert, sondern auch all jene, die bei der Umsetzung des Bühnentextes zum Bühnenstück, also beim Prozess der Inszenierung und Aufführung beteiligt sind. Auch wenn es das Hauptziel der Übersetzung ist, in erster Linie einen bühnenwirksamen Text für ein Zielpublikum zu produzieren, müssen bei diesem Prozess vor allem die Ansprüche jener, die den Text zum Zwecke seiner Realisierung auf der Bühne ebenso rezipieren und dazu noch umsetzen müssen, Beachtung finden und bei übersetzungstechnischen Entscheidungen berücksichtigt werden.⁷ Der übersetzte Text muss also auf der Ebene der internen sowie der externen Kommunikation funktionieren und soll keine widersprüchlichen Botschaften übermitteln.

1.2.2 Funktion und Kontext

Dabei stellt sich nun die Frage, wie es möglich sein kann, trotz der Mehrdeutigkeit des Bühnentextes seine kommunikativen Funktionen zu entschlüsseln und zu übertragen. Hierfür müssen die unterschiedlichen Kontexte, in denen Theater sich realisiert, genauer untersucht werden. Die Bedeutung eines Textes erschließt sich dem Empfänger ganz allgemein durch die Situation, in die der Text eingebettet ist. Dies gilt natürlich auch für Bühnentexte. Der Kontext einer Situation ist also maßgeblich für die richtige Interpretation der Handlung und in weiterem Sinne für das Textverständnis. Jeder Mensch hat einen eigenen persönlichen Hintergrund, der bestimmt, worauf er Wahrgenommenen bezieht, in welchen Kontext er es stellt und wie er es letztlich versteht. Der Kontext, die darin vermittelten Bedeutungen und somit auch das Textverständnis sind also von Rezipient zu Rezipient verschieden. Das Textverständnis kann sich auch verändern, wenn sich der Kontext, in dem ein bereits bekanntes Zeichen vorkommt, verändert. Diese Möglichkeit der Bedeutungsveränderung durch das Vorhandensein unterschiedlicher Kontexte ist vor

⁷ Hierbei muss beachtet werden, dass es nicht die Aufgabe des Übersetzers sein kann, alle Aspekte und Arbeitsschritte, die nötig sind, um ein Theaterstück zu inszenieren und aufzuführen, bei seiner Übersetzung zu bedenken und zu berücksichtigen, weshalb viele Übersetzer von Bühnenstücken um eine Zusammenarbeit mit anderen, am Aufführungsprozess beteiligten Berufsgruppen bemüht sind.

allem im Drama häufig zu finden.

Schon auf der Ebene des Rezipienten eröffnen sich aufgrund der zwei Kommunikationsebenen, der internen und der externen, zwei Kontexte, der innertextuelle und der außertextuelle. Der außertextuelle Kontext beinhaltet den persönlichen Hintergrund des Empfängers, die sogenannte „pragmatische Dimension“ (Totzeva 1995: 119) und ist somit äußerst individuell und nicht konstant. „Besonders veränderlich ist die pragmatische Dimension, zumindest deshalb, weil durch das doppelte Kommunikationssystem im Theater die Zeichenbenutzer immer zweimal gegeben sind: intern und extern.“ (Totzeva 1995: 119)

Beide Kontexte, der innertextuelle wie der außertextuelle setzen sich aus weiteren Ebenen der Bezugnahme zusammen. Den innertextuellen Kontext bestimmt jede einzelne Situation, oder Szene, die Beziehung der Figuren untereinander und deren jeweiliger, fiktiver, persönlicher Hintergrund und der Gesamtkontext des Stückes, also dessen Handlung. Der externe, oder außertextuelle Kontext besteht aus ästhetischen Normen und Konventionen, dem historischen und kulturellen Hintergrund und der sozialen und politischen Einstellung des Publikums. Dies führt dazu, dass alle im Theater gesendeten Zeichen in einer Vielfalt von Kontexten geliefert werden, die wiederum je nach Wahrnehmung der Rezipienten mehrheitliche Bezugs- und Interpretations-, also Verständnismöglichkeiten offen lassen. Das bedeutet, dass der eigentlich konstante, weil niedergeschriebene dramatische Text eine äußerst dynamische Funktion hat, da er bei jeder einzelnen Aufführung von jedem einzelnen Zuschauer im Publikum in einen eigenen Kontext gestellt wird und daher anders, oder eigen interpretiert und verstanden wird. In dieser Mehrdeutigkeit des dramatischen Textes liegt auch seine Bühnenwirksamkeit, da die Wirkung des Textes sich immer wieder neu, entsprechend dem Verständnis und den daraus resultierenden Reaktionen des aktuellen Publikums entfaltet.⁸ „Er zeichnet sich durch eine *multiperspektivische Dynamik* aus, die sich aus dem *gleichzeitigen Zusammenspiel* verschiedener Faktoren und deren Gesamtwirkung auf das Publikum ergibt.“ (Snell-Hornby 1993: 338, Hervorhebungen im Original)

Doch auch auf der Ebene der internen Kommunikation kommt es zu mindestens zwei

⁸ Dies erklärt zum Beispiel auch die Tatsache, dass bahnbrechende Werke oft erst geraume Zeit nach ihrem Erscheinen von der Öffentlichkeit entsprechend gewürdigt werden.

Kontexten. Die Dialogform des Dramas, bei der im Unterschied zum Monolog zwei Sprecher zu einem dritten Hörer kommunizieren, besteht aus den zwei unterschiedlichen Perspektiven der Sprecher, die aus den jeweiligen Kontexten der Bühnenfiguren entstehen, welche die Bedeutung der von ihnen gesendeten Zeichen beeinflusst. „Der dialogische Diskurs bildet jedoch nicht nur einen einzigen und abgeschlossenen semantischen Kontext wie der Monolog, sondern zwei oder mehrere sich abwechselnde Kontexte, die von einander durchdringenden Kontexten determiniert sind sowie von mehr oder weniger verschiedenen Bedeutungen, welche die Gesprächsteilnehmer dem Gegenstand geben.“ (Totzeva 1995: 121) Dieser komplexe Zusammenhang aus Funktion und Kontext, der die Bühnenwirksamkeit bedingt und erhöht, muss bei der Übersetzung Beachtung finden.

1.3 Theatralische Konventionen

1.3.1 Die Entstehung von Konventionen

Aus den vorher besprochenen Punkten 1.1 und 1.2 geht hervor, dass Theater dann funktioniert, wenn es zu einer Interaktion zwischen Publikum und den Schauspielern, die den Bühnentext verwirklichen, kommt. Das Ziel eines Bühnentextes liegt also darin, dem Publikum eine Reaktion zu entlocken, wobei diese von absolutem Verständnis für und Identifizierung mit dem Geschehen bis zu totaler Entfremdung und eventuell der Erlangung neuer Erkenntnisse reichen kann.⁹ Voraussetzung dafür ist jedoch eine gemeinsame Basis, ein Rahmen, innerhalb dessen das Stück produziert, realisiert, dargestellt und wahrgenommen wird. Diesen Rahmen bilden theatralische Konventionen. Dazu schreibt Fabienne Hörmanseder: „Damit das Theater als solches funktionieren kann, müssen gewisse Bedingungen erfüllt werden, müssen sich Schauspieler und Zuschauer auch über gewisse Konventionen einig sein.“ (2008: 30) Diese theatralischen Konventionen gehen auf die Erwartungshaltungen von Menschen, die einer bestimmten Kultur oder Gruppe angehören, zurück. Erika Fischer-Lichte hält dieses Verhältnis so fest: „Theatralische Konventionen beruhen entsprechend auf einer Konformitätserwartung bzw.

⁹ Mehr zu Einfühlung und Verfremdung siehe im Kapitel 3.4.1.1 dieser Arbeit.

auf einem gemeinsamen von Schauspielern und Zuschauern geteilten Wissen (...).“ (1990: 35)

Nun stellt sich natürlich die Frage, was genau theatralische Konventionen sind und wie sie zum Ausdruck kommen beziehungsweise verwirklicht werden. Dabei ist festzuhalten, dass theatralische Konventionen, genau wie soziale Konventionen, in erster Linie dazu dienen, soziales Verhalten, also die Handlungen von mindestens zwei Personen in Bezug aufeinander zu regeln und zu koordinieren. Eine Verhaltensweise wird dann zur Konvention, wenn sie in wiederkehrenden Situationen wiederholt angewendet wird, was dazu führt, dass eine Person A von einer Person B in einer bestimmten, gegebenen Situation genau diese Verhaltensweise erwartet, um diese Situation im gemeinsamen Interesse möglichst zweckorientiert zu steuern.

Dabei ist zu beachten, dass die Verhaltensweise arbiträr aus einer großen Anzahl von alternativen Handlungsmöglichkeiten von einer bestimmten Gruppe gewählt und im Laufe einer gewissen Zeit eingebürgert wurde. Arbitrarität bedeutet in diesem Falle aber nicht, dass in einer Situation, für die bereits eine bestimmte Konvention vorhanden ist, also gewählt und eingebürgert wurde, eine alternative Verhaltensweise angemessen ist, beziehungsweise die beteiligten Personen willkürlich handeln können, ohne dabei Aufsehen zu erregen, weil sie gegen die Konventionen verstoßen.

Wenn R unsere tatsächliche Konvention ist, so muss R eine Alternative R' haben, und R' muss so sein, daß es anstelle von R unsere Konvention hätte sein können, wenn die Leute nun einmal angefangen hätten, R' zu folgen und dies voneinander zu erwarten. Das ist auch der Grund, warum es redundant ist, von einer willkürlichen Konvention zu sprechen. Jede Konvention ist willkürlich, weil es eine alternative Regularität gibt, die an ihrer Stelle eine Konvention hätte sein können. (Lewis 1975: 71)

Dazu schreibt auch Huntemann: „Arbiträr freilich ist die Regelung nur von außen betrachtet, als eine Ordnungsmöglichkeit, die auch hätte anders aussehen können, jedoch nicht für einen Beteiligten der Gruppe, für die die Konvention gilt.“ (1990: 18)

Daraus lässt sich erkennen, dass Konventionen sich zwischen Volksgruppen, Kulturen und Epochen unterscheiden und veränderlich sind.

1.3.2 Konventionen und Theater

In welchem Zusammenhang steht all dies nun mit den theatralischen Konventionen? Wie kann man diese definieren und welchen Einfluss haben sie auf das Bühnengeschehen? Antwort auf diese Fragen gibt hier ein Zitat von Erika Fischer- Lichte, das theatralische Konventionen möglichst eng definieren soll: „Von einer theatralischen Konvention kann nur die Rede sein, wenn syntaktische, semantische und/ oder pragmatische Regeln betroffen sind, die nachweislich mehreren Aufführungen einer Epoche/ einer Gattung zugrunde gelegen haben bzw. zugrunde liegen.“ (1990:35)

In weiterer Folge erarbeitet sie eine Definition für Theater, die zugleich als die grundlegendste theatralische Konvention betrachtet werden kann indem sie folgendes sagt:

Einen solchen Ausgangspunkt könnte die Minimaldefinition von Theater liefern:

A führt X vor, während S zuschaut, wobei A als „Schauspieler“ und S als „Zuschauer“ zu lesen ist, während X sowohl eine Rollenfigur sein kann als auch spezielle Sprech- und Körperhandlungen, (...) (Fischer- Lichte 1990: 37)

Aus dieser Beziehung zwischen A, X und S leitet sie alle aus ihrer Sicht relevanten theatralischen Konventionen ab. Es gibt zum Beispiel theatralische Konventionen, welche die Beziehung und die Kommunikation zwischen Schauspieler A und Zuschauer S regulieren. Bedeutend ist dabei zum Beispiel das Wissen beider, dass das Geschehen auf der Bühne ein fiktives ist, wobei vom Publikum nicht erwartet wird, aktiv darin einzugreifen. Ferner ist dem Publikum bewusst, dass A nicht in seiner Person, sondern als Bühnenfigur agiert und somit nicht aus freien Stücken handelt, sondern nach einer von Autor und Regisseur vorgegebenen Art und Weise. Eine weitere Konvention besteht darin, dass das Publikum sich in der Rolle des Zuschauers bzw. Zuhörers leise und aufmerksam verhält und den Verlauf der Handlung nicht stört, in passenden Momenten aber mittels vorgegebener Zeichen sehr wohl seine Reaktion zeigt und einen Kommentar abgibt. „Hierher sind ebenfalls die Konventionen zu rechnen, die den Zuschauer zur Aufmerksamkeit, zur Ruhe oder zur Partizipation auffordern oder seinen Reaktionen

Ausdruck verleihen wie der eingangs erwähnte Vorhang oder das Beifallklatschen; (...)“ (Fischer- Lichte 1990: 38) Theatralische Konvention dienen dadurch sowohl dem Schauspieler als Orientierungshilfe, wie, mit welchen Zeichen und mit welcher Intensität er den dramatischen Text umsetzen soll, als auch dem Publikum als Verständnishilfe, wie das Gezeigte aufzufassen und zu interpretieren ist.

Das Verhältnis $A \leftrightarrow S$ wird darüber hinaus durch eine Reihe allgemeiner ästhetisch-theatralischer Normen geregelt, auf die sich einerseits der Schauspieler bei seiner Produktion der Darstellung beruft und andererseits der Zuschauer bei seiner Rezeption im Hinblick auf sein Verstehen der Darstellung als auch auf seine Bewertung. (Fischer- Lichte 1990: 39)

Da letztlich der Prozess des Vorführens eines Stückes durch Schauspieler für ein Publikum Träger der Gesamtwirkung des Bühnentextes, also der Bühnenwirksamkeit ist, sind jene Konventionen, die das Verhalten von Schauspielern und Publikum untereinander regeln und koordinieren, ausschlaggebend für alle weiteren Konventionen.

In diesem Sinne können Konventionen, welche das Verhältnis $A \leftrightarrow S$ regeln, als eine Art Rahmen fungieren und verstanden werden, welcher der Entwicklung der auf die übrigen Grundverhältnisse bezogenen Konventionen vorgegeben ist. (Fischer- Lichte, 1990: 39)

Sie steuern somit auch alle weiteren Konventionen, die bei der Produktion des Theaters im Sinne der inszenierten Aufführung und den einzelnen Produktionsschritten, die zur Inszenierung nötig sind, zum Tragen kommen. Dazu gehört zum Beispiel die Art und Weise, in welcher Beziehung sich der Schauspieler zu seiner Rollenfigur sieht und bis zu welchem Grad er sich mit ihr identifizieren soll oder die Frage, wie viel Freiheiten dem Schauspieler bei der Wahl der theatralischen Zeichen zur Umsetzung des Bühnentextes gegeben sind, also in welchem Maß die Zeichen vorgeschrieben sind und bis zu welchem Grad er sich daran halten muss. Erika Fischer- Lichte bezeichnet diese Art von Konventionen als „produktionsästhetische Konventionen“ (1990: 39) Davon unterscheidet sie Konventionen, die dem Publikum als Orientierungshilfe zur Rezeption und Interpretation des Stückes dienen oder bestimmte Reaktionen hervorrufen sollen.

Die Konventionen, welche das Verhältnis des Zuschauers zur dargestellten Wirklichkeit betreffen, gehören grundsätzlich zu der Gruppe der rezeptionsästhetischen Konventionen. Hier lassen sich diejenigen, die eher die Rezeption regeln, von denen unterscheiden, die eher auf die Wirkung bezogen sind. (1990: 40)

Darunter versteht man zum Beispiel den Grad der Identifizierung beziehungsweise der Entfremdung eines Zuschauers im Hinblick auf die Rollenfiguren und das Bühnengeschehen.

Zur ersten Art zählen die Konventionen, die dem Zuschauer eine Identifikation mit der Rollenfigur ermöglichen bzw. nahelegen oder umgekehrt ihn in komischer oder kritischer Distanz zur Rollenfigur zu halten wissen. (Fischer- Lichte 1990: 40)

Zu den rezeptionsästhetischen Konventionen gehört auch die appellative Funktion der Handlung des Stückes, die auf den Zuschauer eine gewisse Wirkung haben und somit eine entsprechende Reaktion hervorrufen soll.

Davon sind die Konventionen zu unterscheiden, die eher die Wirkung betreffen, allerdings mit den auf die Rezipienten bezogenen in einem engen Wechselverhältnis stehen. Sie werden eingesetzt, um beim Zuschauer z. B. eine Katharsis auszulösen, ihn zu kritischer Reflexion der dargestellten Handlung zu bewegen oder ihn in einen Trancezustand zu versetzen. (Fischer- Lichte, 1990: 41)

Eine weitere wichtige Art von theatralischen Konventionen regelt das Verhältnis und die Verhaltensweise der Schauspieler untereinander auf der Bühne. Dies wird zum großen Teil vom Autor bereits im geschriebenen Rede- und Nebentext festgelegt in Abhängigkeit davon, welche Wirkung er beim Publikum anstrebt. Ist die Identifikation des Publikums mit der Bühnenfigur das Ziel, werden sich die Figuren untereinander möglichst realitätskonform verhalten. In solch einem Fall gibt es kaum eine Trennung der Konventionen, die das Verhalten der Schauspieler als solche und das Verhalten der Figuren, die sie verkörpern, steuern. Konventionen, die das Verhalten der Figuren

untereinander regeln sind insofern wichtig, als dass sie dem Publikum Aufschluss darüber geben, in welcher Beziehung die Figuren zueinander stehen, woraus das Publikum Information über den Situationskontext und in weiterer Folge über die Handlung des Stückes beziehen kann. Diese Konventionen werden somit eine Verständnishilfe für die Zuschauer. „Daneben hat das Theater eine Fülle von Konventionen entwickelt, die eine Situationsdefinition liefern, aus der mögliche Handlungen der Rollenfiguren abzuleiten sind.“ (Fischer- Lichte 1990: 449)

Theatralische Konventionen dienen also einerseits den Theater- Produzenten vom Autor über den Regisseur bis zum Schauspieler als Gestaltungsmittel, andererseits auch dem Publikum als Orientierungshilfen, die Charaktere zu analysieren, deren Verhaltensweisen in bestimmten Situationen nachvollziehen zu können, den Verlauf der Handlung zu erfassen und sich schließlich ein Gesamtbild über die Aufführung machen zu können.

Entsprechend hat das Theater der verschiedenen Kulturen, Epochen und Gattungen zur Herstellung und Markierung der Differenzierungen spezifische Kostüm-, Raumgestaltungs-, Auftritts-, und Platzierungskonventionen entwickelt, die zum Teil einem speziellen theatralischen Kode angehören und zum Teil auf besondere soziale Konventionen zurückgehen (wie die Kleidungskonventionen im realistischen Theater). (Fischer- Lichte 1990: 43)

Wir haben nun also festgestellt, dass theatralische Konventionen sowohl die Produktion, als auch die Darstellung und letztlich die Rezeption eines Theaterstückes innerhalb einer bestimmten Kultur oder einer Gruppe, für die diese Konventionen gültig sind, beeinflusst und mitbestimmt.

1.3.3 Konventionen und Übersetzung

Nun stellt sich die Frage, welche Rolle theatralische Konventionen bei der Übersetzung tatsächlich spielen, da der soziale und kulturelle Hintergrund, aus dem heraus Konventionen erst entstehen, ein anderer ist. Dabei muss bemerkt werden, dass Konventionen an sich an diesen Hintergrund, diesen Rahmen, der sich aus der Geschichte

und der Kultur einer Gesellschaft gebildet hat, gebunden sind und diesem nicht entrissen werden können.¹⁰ Es ist für den Übersetzer daher nicht erstrebenswert, Konventionen von einer Kultur in eine andere zu übertragen, da es sehr unwahrscheinlich ist, dass sie im Rahmen einer anderen Kultur dieselbe Funktion erfüllen.

Eine Konvention dient, wie bereits erwähnt, einerseits der Koordinierung des Verhaltens mehrerer Personen, andererseits dem Verständnis einer Situation im Allgemeinen. Hierfür werden unterschiedliche Elemente als Zeichen verwendet und es ist die Aufgabe des Übersetzers, diese Elemente in ihrer Funktion als Zeichen herauszufiltern und mit anderen Elementen, die in der Zielsprache als gleichbedeutende Zeichen bekannt sind, auszutauschen.

Da nun kaum davon ausgegangen werden kann, dass eine Konvention exakt zur Lösung desselben Problems, für das sie in einem speziellen theatralischen Kode entwickelt wurde, und mit exakt derselben Funktionen in einem anderen theatralischen Kode eingesetzt werden soll, ist die Vorstellung von einem Transfer theatralischer Konventionen obsolet. Sie ist daher bis auf weiteres als irreführend abzulehnen. In der Regel werden nicht theatralische Konventionen übertragen, sondern einzelne, von ihnen postulierte und modulierte Elemente, deren Transfer dann in einer produktiven Rezeption vollzogen wird. (Fischer- Lichte 1990: 60)

1.4 Merkmale des Bühnentextes

Die Multidimensionalität des Bühnentextes beruht unter anderem auf der Tatsache, dass der Bühnentext als literarisches Werk zwar ein ästhetischer Text ist, der aber um für eine Aufführung verwendbar zu sein, viele Elemente der mündlichen Sprache in sich birgt. Als künstlich verfasster Text, der verschiedenen theatralischen Normen und Konventionen Folge leisten muss und zur Entwicklung von Bühnenwirksamkeit bestimmte Stilmittel beinhalten sollte, unterscheidet er sich von der alltäglichen Rede in vielen Dingen natürlich stark.

¹⁰ Diese Tatsache verdeutlicht auch, dass Konventionen sich im Laufe der Zeit verändern und sogar ihre Gültigkeit verlieren können, weshalb der Übersetzer nicht nur mit den Traditionen, sondern auch mit den zeitgenössischen Entwicklungen einer Kultur vertraut sein sollte.

Der dramatische Text wird sowohl schriftlich niedergelegt, als auch mündlich vorgetragen. Die geschriebene Sprache des dramatischen Textes kann daher ein äußerst kunstvoller mit literarischen Mitteln gestalteter Text sein, sie ist dennoch auf mündliche Kommunikation ausgerichtet, obwohl stilistische Ausformungen kein typisches Merkmal für die gesprochene Sprache sind. „Er ist als Kunstsprache anzusehen, als Sonderform der gesprochenen Sprache, zum Sprechen geschrieben, mit der normalen gesprochenen Sprache aber nicht identisch.“ (Snell- Hornby 1993: 338)

Der Bühnentext wird zwar der schriftlichen Sprache zugeordnet und der inszenierte Text der mündlichen, doch der dramatische Text erzeugt durch die Tatsache, dass er für eine mündliche Präsentation in Dialogform verfasst wurde, automatisch Interaktionen, wobei die Sprache der Dialoge alle erdenklichen Formen von gesungener Sprache über Umgangssprache bis hin zur künstlerisch und ästhetisch feinstens ausgearbeiteten Schriftsprache annehmen kann.¹¹ Dies wiederum verleiht dem dramatischen Text seine Ähnlichkeit mit der gesprochenen, natürlichen Sprache. Der Grad der Abweichungen der im Dialog verwendeten Sprachform von der Alltagssprache ist von historischen Normen und jeweiligen theatralischen Konventionen oder der Form von Theater abhängig. Für den Übersetzer ist es daher wichtig zu erkennen, welche Elemente am Ausgangstext der mündlichen Sprache entnommen sind, welche Funktionen sie haben und welche Wirkung sie bei der Ausgangskultur erzielen. „(...) The ‘spoken-like’ and the ‘written-like’ features, which characterize the language of drama add other layers of complexity to the task of translation.“ (Cunico 2005: 2)

1.4.1 Der Situationsbezug

Nun geht es um die Frage, welche Stilmittel es gibt und wie der Text gestaltet werden soll, um dem geschriebenen Dialog die Dynamik einer gesprochenen Sprache zu verleihen. Ein Faktor, der dabei eine wichtige Rolle spielt, ist der starke Situationsbezug des dramatischen Dialoges, der ihn einer alltäglichen Sprechsituation näher bringt. Auch in geschriebener Form erhalten die Dialoge durch ihren Situationsbezug eine gewisse Dynamik. Durch das

¹¹ Die Verwendungen von Dialekten, Umgangssprache oder Gesang und Gedicht kommt zwar auch in Romanen vor, allerdings mit dem Unterschied, dass sie üblicherweise nicht in mündlicher Form vorgetragen werden.

Wechselspiel von Rede und Antwort treten die Figuren in ein Verhältnis zueinander, das durch eine bestimmte Situation gesteuert wird, die den Kontext liefert.

Dieses „Gleichzeitigkeitsprinzip“ ist das tragende Moment im Spiel des dramatischen Textes: Im Kontext der Situation kommt es eindeutig zur Geltung - im Kontrast, in der Inkongruenz und der Überraschung- , aber es wird auch in der Vielschichtigkeit der Sprache erhöht. (Snell- Hornby 1996: 131)

Fehlt das Wissen über die Situation, aus der heraus die Figuren agieren, kann der geschriebene Dialog oft schwer verständlich werden.¹² Wenn der Situationsbezug im schriftlichen Text nicht nachvollziehbar ist, weil die nonverbalen Handlungen, die eine Inszenierung begleiten, fehlen, oder der Nebentext nicht genug Auskunft darüber gibt, muss der Leser den Zusammenhang aus der Struktur der Dialoge präsupponieren. Daher gehört ein Bühnentext eindeutig zu den ästhetischen Texten, denn er hat nicht nur die Funktion eines informativen Textes, der lediglich etwas mitteilen will, sondern auch seine Struktur übernimmt eine besondere, kommunikative Funktion. „Hier kommt auch dem symbolischen Schlüsselwort. der vielsagenden Andeutung, der Spannung zum Ungesagten erhöhte Bedeutung zu: denn auch Impliziertes, auch Schweigen ist Text.“ (Snell- Hornby 1996: 131)

1.4.2 Deiktische Ausdrücke

Die Vorgänge im Stück werden aber auch im dramatischen Dialog mitgeteilt mit Hilfe von deiktischen Ausdrücken. Darunter versteht man all jene Äußerungen, die Information über „Orts-, Situations-, und Zeitbezüge der Situation“ (Totzeva 1995: 108) enthalten. Außerhalb der direkten mündlichen Kommunikation , wo natürlich keinerlei weitere Beschreibung des Ortes, an dem das Gespräch stattfindet, der Personen, die daran teilnehmen und der Handlungen, die sie vollziehen nötig ist, müssen diese Angaben allerdings erst entziffert werden. „Der Bühnendialog (...) zeichnet sich durch den Einsatz

¹² Es muss hierbei ja auch bedacht werden, dass der geschriebene Dialog in gesprochener Form die einzige textuelle Informationsquelle für das Publikum ist, dem zusätzliche Erklärungen und Hinweise im Nebentext nicht zugänglich ist.

deiktischer Mittel aus, die die Sprache zur Raum und zum Sprecher gezielt in Beziehung setzten und damit zur Bewegung und zur Gestik drängen; (...)“ (Snell- Hornby 1996:130) Deiktische Ausdrücke geben Informationen darüber, in welchen räumlichen und zeitlichen Verhältnissen sich das Geschehen abspielt. Somit koordinieren sie das Stück außerhalb des Nebentextes.

Sie können zu alleinigen Informationsträgern von Kontexten und Koordinatoren von Orten, von Präsuppositionen werden, zu ästhetischen Dimensionen avancieren oder, ganz allgemein gesagt, sie können eine äußerst wichtige Rolle bei der Informationsvergabe im dramatischen Text übernehmen. (Totzeva 1995, 110)

1.4.3 Paralinguistische Zeichen

Weitere Faktoren, die dazu dienen, den dramatischen Text der gesprochenen Sprache näher zu bringen sind paralinguistische Zeichen.¹³ Dazu gehören der Klang der Stimme des Schauspielers, seine besondere Art zu sprechen und den geschriebenen Text mündlich umzusetzen sowie alle nichtsprachlichen Geräusche, die er mündlich erzeugt, die dem geschriebenen Text eine besondere Färbung geben, seiner Rolle Individualität verleihen und bei anderen literarisch- ästhetischen Texten wegfallen bzw. von geringerer Bedeutung sind. Sie verstärken und betonen den mündlichen Charakter des Bühnendialoges und dessen angestrebte Spontaneität. Sie sind bedeutungserzeugende Zeichen, die von Kultur zu Kultur unterschiedlich funktionieren und die rein sprachlichen Zeichen vervollständigen und verbildlichen.

Die paralinguistischen Zeichen stehen einerseits mit den linguistischen Zeichen, andererseits mit den übrigen nonverbalen Zeichen, die im Prozess der direkten Kommunikation zur Erzeugung von Bedeutungen Verwendung finden (wie den mimischen, gestischen und proxemischen Zeichen), in engem Zusammenhang. Die Bedeutung paralinguistischer Zeichen wird erst auf der Ebene der Rede, aus dem Zusammenhang mit linguistischen und kinesischen Zeichen, wahrgenommen, nicht aus der Bedeutung einer zu isolierenden Einheit, wie der lexikalischen Bedeutung eines

¹³ Poyatos beschäftigte sich intensiv mit der Funktion von paralinguistischen Zeichen. Mehr dazu siehe Poyatos 1993.

1.4.4 Merkmale der Mündlichkeit

Bei der Inszenierung werden viele Zeichensysteme zugleich verwirklicht, was die Möglichkeit der Verständigung und der Interpretation erhöht. Daher kann der dramatische Text auf Beschreibungen dessen, was dem Publikum ohnehin durch visuelle oder andere nichtsprachliche Zeichen oder einem klaren Situationsbezug und dem Verhalten der Figuren auf der Bühne mitgeteilt wird, verzichten. Dieser Effekt von Verkürzungen und Auslassungen bringt ihm der natürlich gesprochenen Rede näher. Diese Leerstellen, die dadurch im geschriebenen Text entstehen, können die Bühnenwirksamkeit des dramatischen Textes erhöhen, da Information nicht sprachlich geliefert wird, sondern impliziert wird durch sprachliche Reduktionen, die ein gemeinsames Vorwissen des Senders und Empfängers voraussetzen, um verstanden zu werden. „These implicit behaviors are evoked by: the described external situational context, the character's personality, mood or emotional state, the kinesic behaviors that we know correspond to paralinguistic and the paralinguistic that we know correspond to specific kinesic behaviors (subject, of course, to some inevitable crosscultural differences for the non-native readers) (...)“ (Poyatos 1993: 141) Dies gibt dem Publikum, das als Empfänger versucht, diese Auslassung von Elementen über den Verlauf des Stückes und den Situationskontext zu entschlüsseln die Möglichkeit, sich als Teil der Situation zu fühlen.

Die Wirkung spontaner, mündlicher Kommunikation im geschriebenen Dialog kann natürlich auch mit rein sprachlichen Mitteln erzielt werden. Dabei orientiert sich der dramatische Text häufig an den Merkmalen der Umgangssprache. Es kommt zur Verwendung von Ausrufen, Unterbrechungen (ins Wort fallen), Floskeln, Redewendungen und Paraphrasen, all diese stilistischen Mittel sind Merkmale der mündlichen Kommunikation und kommen in der geschriebenen Sprache üblicherweise nicht vor. Präzisiert eingesetzt werden können sie auch in veränderten oder ungewöhnlichen Wortstellungen, da die unterschiedlichen Deutungsmöglichkeiten, die dabei entstehen, durch die Betonung und Hervorhebung beim Sprechen wieder eindeutig werden. „Es sind sprachliche Mittel, die zur Herstellung und Sicherung der Kommunikation verwendet

werden und in der geschriebenen Sprache in dieser Form nicht vorkommen oder wenn doch, dann mit der ausdrücklichen stilistischen Markierung „Mündlichkeit“. Ungewöhnliche Wortstellungen sind auch in der gesprochenen Sprache wegen der zusätzlichen Möglichkeit der Intonation häufig.“ (Totzeva 1995: 114) Werden diese sprachlichen Mittel geschickt eingesetzt, vermittelt der Text tatsächlich direkte Kommunikation und das Spiel wird lebendig. Damit sind sie wichtige Faktoren, welche die Bühnenwirksamkeit erhöhen. Der Einsatz dieser Mittel wird von den jeweiligen theatralischen Konventionen beeinflusst. Andere Kennzeichen spontan gesprochener Sprache werden in literarischen Dialogen selten verwendet, „wie unverständliche Artikulation, unnötige Wiederholungen oder ungeordnete Äußerungen (...) weil sie den fiktionalen Handlungsablauf unnötigerweise verzögern würden.“ (Totzeva 1995: 114) Totzeva bringt die Hauptunterschiede zwischen gesprochener Alltagssprache und dem dramatischen Dialog auf den Punkt:

Der dramatische Dialog bleibt jedoch eine mit Mündlichkeit markierte, an eine Situation gebundene und mit paralinguistischen Zeichen begleitete ästhetische Sprache. (...) Als fiktionale Sprache ist der dramatische Dialog eine ästhetisch überformte Sprache mit parapragmatischen Funktionen. Das konversationelle Gebaren der Figuren entspricht z.B. in wesentlichen Parametern nicht den Erfordernissen von Alltagsgesprächen. (1995: 115)

Andere textbezogene Mittel um die Mündlichkeit und somit die Bühnenwirksamkeit eines Textes zu erhöhen sind bewusst gesetzte Unbestimmtheiten im Text, wie Leerstellen, also das Vorenthalten von Information, Ellipsen, also die Aussparung von Redeteilen und Andeutungen, da sie mehr Möglichkeiten zur Interpretation offen lassen und es dem Rezipienten ermöglicht wird, den Text aufgrund seiner persönlichen Erfahrung zu deuten. Damit wird der Zuschauer aktiv ins Geschehen einbezogen. Diese Unbestimmtheiten sollen mitübersetzt werden, was häufig durch Unterschiede in den sprachlichen Strukturen erschwert wird. Auslassungen solcher Art hindern das Textverständnis in keiner Weise, da die fehlende Information über den Kontext erfasst werden kann. Sie rücken den Text in die Nähe der gesprochenen Sprache und vermitteln dem Publikum den Eindruck, Mitwissende, Vertraute in dieser bestimmten Situation zu sein. Außerdem erfüllen sie eine

wichtige klangliche Funktion. Sie erhöhen das Tempo des Wortwechsels und somit den dem Stück innewohnenden Rhythmus ohne dabei das Textverständnis zu erschweren. „So ist der Bühnentext durch Ellipsen, durch raschen Themawechsel, durch besondere Mittel der Textverknüpfung gekennzeichnet.“ (Snell- Hornby 1996: 131)

Oft gibt es auch innerhalb eines Kontextes mehrere Möglichkeiten, Auslassungen zu deuten. Es entsteht eine Vielschichtigkeit, die die Bühnenwirksamkeit erhöht. Auch wenn bei einer Übersetzung eine Auslassung aufgrund der sprachlichen Struktur nicht möglich ist, sollte die Mehrdeutigkeit des gegebenen Kontextes übertragen werden. Dabei müssen neben dem Kontext auch Rhythmus und Sprechbarkeit beachtet werden.

Ein weiterer Unterschied zwischen der Alltagssprache und der dramatischen Sprache liegt darin, dass, wie bereits festgestellt, ein dritter, weitgehend unbeteiligter Adressat vorhanden ist, das Publikum. Der Dialog muss daher so gestaltet sein, dass er nicht nur in sich schlüssig ist, sondern dem Publikum schlüssig gemacht wird, somit ist nicht der interne Kommunikationspartner, die angesprochene Figur der Hauptadressat, sondern das Publikum. „Nicht die kommunikativen Erfordernisse der internen Kommunikation und die fiktiven Intentionen der Dramenfigur determinieren den Dialogaufbau, sondern die Darstellung der Problementwicklung für die externe Kommunikation.“ (Totzeva 1995: 115)

Die Ästhetizität des dramatischen Textes besteht auch in ihrer bewusst eingesetzten Mehrdeutigkeit, die in der gesprochenen Sprache selten vorkommt, da sie unnötige Verwirrungen und Unklarheiten auslösen würde. Im dramatischen Text allerdings erhöht sie die Bühnenwirksamkeit, da die Interpretationsfreiheit bestimmter Situationen die Möglichkeiten der Inszenierung erweitern, indem sie eine vielschichtigere Anwendung breiter gefächerter, theatralischer Zeichen ermöglicht. „Die Mehrdeutigkeit des dramatischen Textes halte ich neben der markierten Mündlichkeit für die andere Quelle des theatralen Potenzials. Denn eine zweideutige Botschaft bietet zahlreiche interpretative Wahlen, je reicher das Deutungsangebot eines Textes, desto mehr verschiedene theatrale Zeichen können für diese Bedeutung gefunden werden.“ (Totzeva 1995: 118)

1.4.5 Redetext und Nebentext

Ein weiterer Aspekt der Vielschichtigkeit eines Bühnentextes liegt in der Zweiteilung des Bühnentextes in den Redetext, also den Dialog, der auf der Bühne vom Schauspieler in der Figur seiner Rolle vorgetragen wird und den Nebentext, also den Regieanweisungen des Autors, die zur Verdeutlichung des Geschehens für den Leser und als Realisierungshilfen für Schauspieler und Regisseure dienen sollen. „Der Nebentext kann nonverbale Handlungen beschreiben, um die Simultanität der direkten Kommunikation bei der literarisch sukzessiven Rezeption nachzuholen.“ (Totzeva 1995: 159)

Der Nebentext enthält für jeden, der mit der schriftlichen Vorlage eines Bühnenstückes arbeitet, wichtige Informationen die nötig sind, um den Rahmen des Geschehens bildlich vorstellbar zu machen, die Absichten des Autors deutlicher erkennen zu können und auch den Figuren eine genauer entwickelte Identität zu verleihen.

Das Publikum ist nicht direkter Empfänger des Nebentextes, dieser wird in seiner schriftlichen Form nur von den Rezipienten, die mit der Verwirklichung des Textes auf der Bühne zu tun haben, gelesen und mit außersprachlichen oder parasprachlichen Zeichen umgesetzt. Daher hebt er sich in seiner schriftlichen Form graphisch vom Redetext deutlich ab und ist natürlich auch inhaltlich und stilistisch anders gestaltet, da er nicht im Hinblick auf mündliche Kommunikation verfasst wurde.

Der Nebentext kann auch überflüssig und ausgelassen werden, wenn die Bedeutung aus dem Dialog oder dem Zusammenhang deutlich ersichtlich ist. Auch theatralische Konventionen können den Nebentext überflüssig werden lassen. Der Nebentext kann auch ausgespart werden, wenn man für die Inszenierung zusätzliche Deutungsmöglichkeiten und Interpretationsfreiheiten offen lassen will, um die Bühnenwirksamkeit zu erhöhen. Die Auslassung des Nebentextes erfordert beim Leser größere Vorstellungskraft und erlaubt dem Regisseur eine breitere Möglichkeit, diese Leerstellen mit theatralischen Zeichen zu füllen. Meist geschieht dies nach Vorgabe der jeweiligen kulturellen und theatralischen Konventionen.

Mögliche nonverbale Handlungen werden vom Redetext und aus dem Zusammenspiel der verschiedenen Kontexte ziemlich genau gesteuert, ohne konkretisiert zu werden. (...) Er (der Nebentext) ist ausgespart, entweder, weil er Bedeutungen enthält, die aus sozialen oder anderen Konventionen relativ leicht zu komplementieren sind, oder weil die theatralen Konventionen oft Inszenierungstraditionen enthalten, die ziemlich genau die theatralen Zeichencodes bestimmen. (Totzeva 1995: 167)

Im Laufe des Stückes kann der Nebentext auch wegfallen, wenn komplexe Handlungen und Verhaltensweisen geschaffen und mit Hilfe anderer Zeichensysteme gezeigt werden. Mit fortschreitendem Verlauf des Stückes steigt natürlich die generelle Informiertheit des Publikums über die Zusammenhänge der Handlung, die Eigenschaften und Hintergründe der Charaktere und deren Beziehungen untereinander. Daher können die Informationen im Nebentext ausgespart werden, wenn Handlung und Verhalten aus dem Redetext und dem Figurenkontext, also den einzelnen Perspektiven und Charakteristika und Hintergrundgeschichten der Bühnenfiguren gelesen werden können.

Natürlich spiegeln sich theatralische Konventionen im Redetext sowie im Nebentext des Stückes wieder. Entsprechen diese nicht dem Geist einer Zeit sondern einer vergangenen Epoche, können die im Text eingeschriebenen theatralischen Konventionen bei einer zeitgemäßen Inszenierung an die Bedürfnisse der Zeit angepasst werden. Je nach dem Zweck einer Inszenierung können diese zeitlichen Distanzen, genauso wie örtliche, bei der Übersetzung des gesamten Bühnentextes ausgeglichen werden. Hierbei muss natürlich auch der Nebentext angepasst werden um keine Unstimmigkeiten in seinem Zusammenspiel mit dem Redetext zu erzeugen. Unterschiedliche Konventionen, die zur Verwendung anderer Zeichen zur Vermittlung der selben Bedeutungen führen, müssen somit auf ihre Funktion untersucht und den Konventionen und Zeichen der Zielkultur angepasst werden, um die Bühnenwirksamkeit zu erhalten.

1.5 Zeichensysteme des Theaters

Theater ist ein vom Menschen für den Menschen geschaffenes System und kann daher als

ein kulturelles System betrachtet werden. „Ganz allgemein verstehen wir unter Kultur-im Gegensatz zu Natur als dem ohne menschliches Zutun Gewordene- das vom Menschen Geschaffene.“ (Fischer- Lichte 1983: 8) Dieses kulturelle System Theater wird dazu geschaffen, um dem Menschen, in diesem Falle also dem Zuschauer, Bedeutungen zu vermitteln in Form eines sinnhaften Ganzen, mit dem das Publikum sich auseinandersetzen kann. Diese Bedeutungen werden mit Hilfe verschiedener Zeichen vermittelt. Das Theater an sich, und dabei genauso der Bühnentext selbst, der ja die Grundlage für eine inszenierte Aufführung liefert, ist also ein System aus unterschiedlichen Zeichensystemen, die aufeinander Bezug nehmen. Bevor diese Zeichensysteme, ihre Funktion im Theater und ihre Beziehung untereinander genauer beschrieben werden, wird das Wesen eines Zeichens und seine Funktion als Überträger einer Bedeutung genauer untersucht.

1.5.1 Die Funktion von Zeichen

Ein Zeichen besteht aus mindestens drei Faktoren, die vonnöten sind, um Bedeutung zu generieren. Ein Zeichen benötigt also erstens einen Zeichenträger, ein Symbol, das für den zweiten Faktor, das Bezeichnete, steht und drittens einen Zeichenbenutzer, der entweder das Zeichen sendet oder empfängt. Die Bedeutung eines Zeichens konstituiert sich dann, wenn ein Zeichenbenutzer, ein Sender oder Empfänger, den Zeichenträger, also das Symbol mit dem Bezeichneten in einem bestimmten Kontext in Verbindung bringt. Die Bedeutung eines Zeichens verändert sich, wenn der Zeichenbenutzer oder Sender eines Zeichens sich ändert, wenn der Zeichenträger sich auf ein anderes Bezeichnetes bezieht oder wenn ein Zeichen in einem anderen Kontext verwendet wird oder über einen anderen Zeichenträger übermittelt wird. Aufgrund dieser Tatsache wird das System der theatralischen Zeichen, die, wie alle anderen Zeichen auch, dieser Wechselbeziehung aus den drei beschriebenen Faktoren unterworfen sind, auch beim Übersetzungsprozess relevant, da sich bei einer Übersetzung eines Theaterstückes sowohl der Empfänger des Zeichens, als auch der Kontext und das kulturelle Umfeld, in dem das Zeichen üblicherweise verwendet wird und in dem sich seine Bedeutung konstituiert, verändert.

Denn die Kultur, selbst wenn sie eigentlich inhomogen ist und sich in eine Vielzahl von Gruppen und Untergruppen auffächert, letztlich ja aus Individuen besteht, bildet den Hintergrund, den Rahmen, in dem Zeichen entstehen und innerhalb dessen sie auch meist problemlos verstanden werden aufgrund von Konventionen, die selbst von Mitgliedern völlig unterschiedlicher Gruppen innerhalb einer Kultur akzeptiert und verwendet werden. Die Tatsache, dass Zeichen innerhalb einer bestimmten Kultur generiert, verwendet und verstanden werden, ist deshalb von Bedeutung für die Übersetzung von Bühnentexten, weil genau diese Zeichen, die im Rahmen einer bestimmten Kultur entstehen, auch im Theater als Zeichen zur Anwendung kommen. Der Empfänger muss in der Lage sein, diese Zeichen zu erkennen und mit dem Bezeichneten, dem Gemeinten in Verbindung bringen, um dem Stück überhaupt folgen zu können. Nachdem Theater immer im Hinblick auf sein Publikum produziert wird, ist das Verständnis der im Stück verwendeten Zeichen eines der Hauptkriterien für die Verwirklichung der Bühnenwirksamkeit. „Daraus folgt, daß ein besonders enger Zusammenhang zwischen Theater und Kultur bestehen muß- die Zeichen des Theaters kann nur verstehen, wer die von dem kulturellen System der umgebenden Kultur produzierten Zeichen kennt und zu verstehen vermag.“ (Fischer- Lichte 1983: 19)

1.5.2 Die Zeichen im Theater

Das Theater bedient sich also kulturell bereits festgeschriebener Zeichen, um seine Botschaft zu vermitteln, doch da es sich bei einer Aufführung um ein fiktives Geschehen handelt, dessen Verlauf, Handlung und Ausgang bereits bestimmt ist, in dem die Schauspieler nicht in ihrer eigenen Person sondern in der Rolle einer fiktiven Figur, also nicht aus freien Stücken sondern nach Anweisung der Autoren und Regisseurs auftreten, das vom Zuschauer kein Eingreifen erfordert¹⁴ und nur in sich für die Dauer einer Aufführung eine Realität darstellt, treten diese Zeichen, die die Kultur generiert hat, in einem anderen Zusammenhang, einer anderen Situation und vor allem mit einer anderen Funktion auf. Durch diese leicht veränderte Anwendung bekannter Zeichen wird das Publikum seiner eigenen Kultur gegenübergestellt auf eine etwas entfremdete Weise, so dass Elemente oder

¹⁴ Dies gilt natürlich nur eingeschränkt und ist konventionsabhängig, da es einige Theaterformen gibt, in denen das Publikum sehr stark miteinbezogen wird und der Zweck der Aufführung sich nur dann erfüllt, wenn das Publikum aktiv zum Protagonisten wird.

Charakteristika dieser Kultur und der daraus entstehenden sozialen Verhaltensweisen, die es üblicherweise aus Gewohnheit übersieht, ihm plötzlich deutlich vor Augen geführt werden.

Denn das Theater bedarf zu seiner Konstitution nicht die Erfindung neuer, spezieller theatralische Zeichen -auch wenn das Theater verschiedener Hochkulturen mit derartigen Erfindungen arbeitet- sondern greift auf die Zeichen zurück, ohne sie in ihrer primären Funktion, für die sie von dem betreffenden kulturellen System hergestellt werden, zu gebrauchen. Die neue Funktion, in der das Theater diese Zeichen verwendet, nämlich als Zeichen von Zeichen, ermöglicht es der Kultur sich reflektierend selbst gegenüberzutreten. (Fischer- Lichte 1983: 20)

Daraus wird ersichtlich, dass die theatralischen Zeichen keine Konstanten sind und sich laufend innerhalb einer Kultur über Epochen hinweg verändern, andere Bedeutungen mit sich ziehen oder ihre Funktion auf andere Bereiche und Kontexte verlagern. Darüber hinaus gibt es natürlich zwischen einzelnen Kulturen beachtliche Unterschiede in den verschiedenen Zeichensystemen. Es ist bei der Übersetzung von Bühnenstücken also nötig, die jeweils verwendeten theatralischen Zeichen auf ihre ursprünglichen, kulturellen Zeichenentsprechungen zurückzuführen und die Bedeutung der kulturellen Zeichen zu entschlüsseln, um deren Funktion zu erkennen und somit Aufschluss über die Funktion der ihnen entlehnten theatralischen Zeichen zu bekommen um die Übersetzung schließlich so der Zielkultur anzupassen, dass die verwendeten theatralischen Zeichen die selbe Bedeutung erzeugen.¹⁵ Um herauszufinden, welche kulturellen Systeme welche theatralischen Zeichen in welcher Funktion hervorbringen, ist es nötig, die Vielschichtigkeit der im Theater verwendeten Zeichen genauer zu betrachten.

1.5.2.1 Sprachliche Zeichen

Besonders relevant vor allem für die Übersetzung sind hierbei natürlich die sprachlichen Zeichen. Dazu zählt man zum einen den Text, der von den Schauspielern gesprochen wird

¹⁵ Ähnlich wie bei den theatralischen Konventionen ist es dabei wichtig, nicht das Zeichen selbst zu analysieren und zu übersetzen, sondern dessen Bedeutung und Funktion im Stück.

und vom Publikum als Text der Bühnenfigur wahrgenommen wird, sowie graphische Zeichen in Form von Schrift, wie etwa Schilder, Aufschriften oder Ähnliches, das eigentlich Teil der Dekoration, des Bühnenbildes ist. Beide Arten von sprachlichen Zeichen können Auskunft über die Bühnenfigur selbst geben, über deren persönlichen Hintergrund, deren Alter, Stand und Rang oder über deren Stimmung und Gefühlszustand, darüber hinaus über die Handlung des Stückes und deren Verlauf, und über die Beziehungen der Figuren untereinander. Ferner liefern sie Informationen, die auch in nicht- sprachlicher Form übermittelt werden könnten, beispielsweise den Ort, an dem sich die Szene vollzieht, etwa auf der Straße oder in einem Wohnzimmer, oder sie übermitteln, zu welcher Tages- oder Jahreszeit unter welchen äußeren Gegebenheiten die Handlung stattfindet. Sprachliche Zeichen können somit die Hintergrundsituation, den Situationskontext, anstelle von visuellen Zeichen wie Dekoration oder Bühnenbild und akustischen Zeichen wie Straßengeräusche oder Vogelgezwitscher, schildern.

Wenn es also in den Worten des Schauspielers dämmert, das Schlagen der Nachtigall zu hören ist und der Gesang heimkehrender Bauern, ohne daß eine entsprechende Beleuchtung, entsprechende Geräusche und Musik eingesetzt werden, so ist alles dies für den Zuschauer dennoch zu sehen und zu hören, weil die Worte es seiner Vorstellung als wahrnehmbar übermitteln. (Fischer- Lichte 1983: 35)

Damit können sprachliche Zeichen weitestgehend andere theatralische Zeichen, die in weiterer Folge noch genauer aufgelistet und analysiert werden, ersetzen. „Was in den Worten der Schauspieler als sinnlich wahrnehmbar erscheint, das ist es auch für den Zuschauer.“ (Fischer- Lichte 1983: 35)

1.5.2.2 Visuelle Zeichen

Dies gilt allerdings nicht mehr, oder nur noch eingeschränkt, sobald der Schauspieler auf der Bühne erscheint und dem Zuschauer sichtbar wird, da selbst bei regloser Haltung der Bühnenfigur unmittelbar eine Reihe visueller Zeichen übermittelt werden. Dazu gehören kinesische Zeichen, also Zeichen, die der Körper des Schauspielers außerhalb des

Sprechaktes hervorbringt. Dies sind einerseits mimische Zeichen, nämlich Gesichtsbewegungen oder Veränderungen der Mimik wie Grinsen, Augenbrauen heben oder den Mund verziehen, andererseits gestische Zeichen, das sind alle übrigen Körperbewegungen, die keinen Wechsel der Position des Schauspielers auf der Bühne nach sich ziehen wie Kopfnicken, Schulter Zucken oder Aufstampfen mit einem Bein, wobei diese Gesten auch mit Objekten in Verbindung treten können, wenn sich die Figur beispielsweise die Haare kämmt. Die dritte Gruppe der kinesischen Zeichen sind sogenannte proxemische Zeichen, unter denen man Bewegungen versteht, die einen Orts- oder Positionswechsel der Bühnenfigur auf der Bühne verursachen, wenn die Figur zum Beispiel von der Tür zum Tisch geht und sich setzt.

All diese Zeichen können von sprachlichen Zeichen begleitet werden, wobei vor allem bei einer Übersetzung, aber auch bei der Inszenierung zu beachten ist, dass zwischen sprachlichen und kinesischen Zeichen keine Widersprüche im Verhalten der Bühnenfigur entstehen. Kinesische Zeichen werden also alleine durch die Anwesenheit einer Figur auf der Bühne übermittelt wobei selbst absolute Bewegungslosigkeit der Figur als Zeichen gilt. Sie können daher nicht von sprachlichen Zeichen ersetzt werden, es sei denn niemand ist auf der Bühne sichtbar. Bei Anwesenheit des Schauspielers auf der Bühne wird sich der Zuschauer sofort aller ihm zur Verfügung gestellten Zeichen und mitgeteilten Informationen bedienen und in seine Interpretation der Figur mit einbauen.

Diese Anwesenheit impliziert mit Notwendigkeit gestische Zeichen -denn auch wenn ein Schauspieler unbewegt dasteht, ist dieser Befund selbst schon als gestisches Zeichen zu interpretieren- darüber hinaus häufig auch proxemische Zeichen, wenn der Schauspieler sich beim Sprechen im Bühnenraum bewegt. Da der sprechende Schauspieler als Produzent gestischer und möglicherweise auch proxemischer Zeichen anwesend ist, sind auch die gestischen und proxemischen Zeichen faktisch wahrnehmbar; sie können nicht durch sprachliche Zeichen ersetzt werden. (Fischer- Lichte 1983: 35)

Abgesehen von den kinesischen Zeichen gibt es eine Reihe anderer visueller Zeichen, die dem Publikum beim Auftreten der Bühnenfigur unmittelbar Informationen über die Figur selbst und deren persönlichen Hintergrund, sowie über den Handlungsrahmen, die Epoche

und den Ort, die Tageszeit und den speziellen Raum des Geschehens, liefern. Dazu gehört natürlich das Aussehen der Bühnenfigur, also deren Gesicht und Gestalt als Zeichen des natürlichen Aussehens, sowie deren Kostüm, Maskierung oder Schminke und Frisur, als Zeichen, wie die Bühnenfigur ihr Äußeres herrichtet und sich selbst darstellt, bzw. welcher Klasse oder welchem Rang sie angehört, welchen Beruf sie ausübt oder welcher Religion sie zugehört. Im Unterschied zu den gestischen Zeichen können diese weiteren visuell übertragenen Informationen insofern von sprachlichen Zeichen ersetzt werden, als dass sie in manchen Theaterformen fehlen können, wenn etwa auf Schminke oder Kostümierung verzichtet wird, oder sie in ihrer Form keine Rolle spielen bzw. ihre Form ausgewiesener Weise eine andere Funktion erfüllt, wenn etwa ein Mensch einen Baum verkörpert. Weitere visuelle Zeichen, die auch weggelassen oder durch sprachliche Zeichen ersetzt werden können, sind all jene Objekte, die im Raum sichtbar sind, wie die Dekoration, die Requisiten oder die Beleuchtung. Diese nichtsprachlichen Zeichen sind für den Übersetzungsprozess insofern relevant, als dass sie nicht in Widerspruch geraten dürfen mit allen sie begleitenden akustischen Zeichen, nämlich dem gesprochenen Bühnentext und darüber hinaus mit weiteren Gruppen akustischer Zeichen, die bisher noch nicht beschrieben wurden.¹⁶

1.5.2.3 Paralinguistische Zeichen

Dazu gehört ein sehr komplexes sprachliches Zeichensystem, das aus paralinguistischen Zeichen besteht. Darunter versteht man die Art und Weise, wie ein Schauspieler spricht und seinen Text hervorbringt, den Klang und die Qualität seiner Stimme, Intonation und Betonung, Rhythmus und Lautstärke, sowie andere von den Bühnenfiguren mündlich nicht mit Sprache in Verbindung stehende erzeugte Laute so wie Lachen, Weinen, oder Räuspern.

Zu diesem Zweck muss zunächst abgegrenzt werden, was als ein paralinguistisches

¹⁶ Auch hier ist für eine Inszenierung die Zusammenarbeit zwischen Regisseur und Übersetzer erstrebenswert, da ein Regisseur bei der Gestaltung des Bühnenbildes u. U. vom Text abweichen will, zum Beispiel bei einer modernen Inszenierung eines Klassikers und somit Änderungen am Text vornehmen müsste, als Nicht-Spezialist für Übersetzung dabei aber nicht über die notwendige Kenntnis eines Übersetzers verfügt und den Text möglicherweise entfremden würde.

Zeichen gelten soll. Unter paralinguistischen Zeichen verstehen wir alle vokal erzeugten Laute die weder als a) linguistische Zeichen noch als b) musikalische Zeichen noch als c) ikonisch vokale Zeichen für nicht vom Menschen stammende Laute (wie Hundegebell, Vogelgezwitscher, Bahngeratter etc.) hervorgebracht werden. (Fischer- Lichte 1983: 38)

Sie erzeugen und vermitteln also häufig Stimmungen und Gefühlslagen und stehen bei ihrer Realisierung eng in Verbindung mit gestischen und mimischen Zeichen.

Wer im Zuhörer Trauer, Wut, Ergriffenheit, Rührung, Taumel, Zufriedenheit etc. erregen will, muß die jeweiligen vorgeschriebenen paralinguistischen (und mimisch- gestischen) Verfahren anwenden und wird auf diesem Wege eine Bedeutung konstituieren, die sich im Zuhörer als Auslösung der vom Redner intendierten Wirkung realisiert. (Fischer- Lichte 1983: 37)

Man unterscheidet also paralinguistische Zeichen, die in Begleitung von Sprache auftreten als Art und Weise, wie gesprochen wird, und solche, die lediglich als mündlich erzeugte Laute Botschaften übermitteln. Dabei dienen paralinguistische Zeichen meist dazu, der Rede des Schauspielers zunächst aufgrund der Stimmqualität, des Klangs und der Lautstärke, ferner auch durch Betonung und Intonation eine gewisse Färbung zu verleihen, die Information enthalten kann über Alter und Geschlecht sowie Befinden der Bühnenfigur, deren Stimmung und Gefühlszustand, sowie Informationen darüber, wie das Gesagte gemeint ist und wie die Bühnenfigur in Bezug auf sein Gegenüber eingestellt ist bzw. welche Stellung sie im Kommunikationsprozess einnimmt.

Insofern diese Zeichen der Gesprächspartner etwas über die psychische Verfassung des Sprechers, seine Haltung hinsichtlich des Gegenstandes als auch hinsichtlich der übrigen Teilnehmer der Kommunikation mitteilen, fungieren sie in diesem Sinne auch als Regulatoren des Kommunikationsprozesses, also als Zeichen auf der Ebene der Intersubjektivität. (Fischer- Lichte 1983: 43)

Andere akustische Zeichen sind Geräusche, die in Verbindung mit oder von Objekten erzeugt werden. Sie sind für die Übersetzung nur insofern relevant, als dass sie nicht in

Widerspruch treten dürfen mit anderen parallel vorkommenden Zeichensystemen, und werden für gewöhnlich erst bei der Inszenierung vom Regisseur verwirklicht. Musik als weiteres akustisches Zeichen spielt für die Übersetzung besonders dann eine Rolle, wenn der Schauspieler den Bühnentext in gesungener Form hervorbringen muss, wobei bei der Übersetzung gewisse Kriterien der Verständlichkeit und Singbarkeit beachtet werden müssen, wie zum Beispiel der im Text vorgegebene Rhythmus der Sprache oder die Tatsache, dass bei extrem hohen oder extrem tiefen Tonlagen gesungener Text unverständlich wird.¹⁷

Das Besondere an theatralischen Zeichen im Allgemeinen besteht darin, dass Zeichen aus einem bestimmten Zeichensystem durch Zeichen aus einem andern System ersetzt werden können, um die selbe Bedeutung zu übermitteln. Schlechtes Wetter ist beispielsweise akustisch durch Donner oder das Geräusch fallender Tropfen, visuell durch Beleuchtungseffekte und Regenbekleidung ausdrückbar, oder aber sprachlich durch die Bemerkung eines Schauspielers: „Heute ist das Wetter schlecht.“

Eine weitere Flexibilität der theatralischen Zeichen besteht darin, dass ein Zeichenträger je nach Kontext und Verwendung unterschiedliche Bedeutungen übermitteln kann. Dies bedeutet, dass sowohl der Übersetzer bei der Übertragung als auch der Regisseur bei der Realisierung der theatralischen Zeichen eines Theaterstückes viele Freiheiten bei der Wahl der Zeichensysteme und der konkreten Zeichenträger hat und vor allem die Funktion des Zeichens und dessen Bedeutung im Gesamtkontext beachten und aufrecht erhalten muss.

Welches Verhältnis letztlich zwischen dem musikalisch- sprachlichen Text und seiner gestischen Umsetzung besteht, in welcher Weise durch Gebärden die Textaussage differenziert wird, in dem z. B. der emotionale Zustand einer Rollenfigur gestisch betont, verschleiert, übertrieben oder neutralisiert wird, ist folglich nicht durch die schriftliche Textpartitur vorgegeben, sondern kann nur in der konkreten Aufführung festgelegt werden. (Kaindl 1995: 150)

1.5 Die Rolle des Publikums

¹⁷ Genauere Ausführungen dazu sind im Werk von Klaus Kaindl *Die Oper als Textgestalt* 1995: 145ff zu finden.

Ein Bühnentext wird für gewöhnlich und wenn nicht anders gekennzeichnet zum Zwecke einer Aufführung verfasst. Damit ist das Theater von Gleichzeitigkeit der Wiedergabe und Rezeption und von Öffentlichkeit geprägt. Um seine Funktion zu erfüllen, muss der dramatische Text einerseits inszeniert und aufgeführt werden, andererseits von einem Publikum rezipiert werden, nur so kann er seine Bühnenwirksamkeit entfalten. Erika Fischer-Lichte sagt dazu schlicht und einfach: „Ohne Zuschauer gibt es keine Aufführung.“ (1988: 16) Sie entwarf auch eine einfache Formel, die eine Dreiecksbeziehung zwischen dem Autor, dem Schauspieler als Bühnenfigur und dem Publikum beschreibt und hier in den Worten von Fabienne Hörmanseder zitiert wird.

Der Schauspieler A tritt auf der Bühne in der Rolle von B auf, während der Zuschauer als C der Aufführung beiwohnt. Dabei ist C damit einverstanden, dass A als B auftritt und versteht diese besondere Situation auch als solche. (2008: 28)

Ziel einer Aufführung und somit auch der Aufführung einer Übersetzung ist daher immer das Publikum. Das bedeutet, dass es also keinen einzelnen Rezipienten gibt, an den der Text und die darin enthaltenen Botschaften gerichtet sind, sondern ein inhomogenes Kollektiv aus Individuen, die sich durch Alter, Geschlecht, Erfahrungs- und Bildungsstand voneinander unterscheiden, bei einer Vorstellung aber dennoch als Masse, oder als Einheit angesprochen werden. Lediglich soziale und kulturelle Konventionen können Aufschluss über die Beschaffenheit des Publikums geben, abgesehen von Ausnahmefällen, in denen die Aufführungen für homogenere Gruppen vorgesehen sind, wie zum Beispiel in Schulen oder Altersheimen. Ansonsten setzt sich das Publikum aus einer willkürlichen und zufälligen Mischung von Individuen mit unterschiedlichsten Hintergründen zusammen und diese Zusammenstellung wechselt von Aufführung zu Aufführung. Das Schauspiel richtet sich aber nicht an den Zuschauer als Einzelperson, spricht ihn nicht direkt an, verlangt von ihm auch keine direkten, sprachlichen Reaktionen auf den Bühnendialog und kein aktives Eingreifen ins Bühnengeschehen, sondern betrachtet es als Rezipientenkollektiv, das zwar in das Geschehen miteinbezogen wird, aber nur eingeschränkt mit Hilfe der für es festgelegten Codes und Zeichen darauf reagieren kann.

Das Publikum hat die Aufgabe, die Vorstellung zu verfolgen, Zeichen zu deuten, Zusammenhänge zu erkennen und die Handlung nachzuvollziehen. Es muss Anspielungen als solche erkennen und sich merken können, angedeutete Charaktereigenschaften der Bühnenfiguren begreifen und nach bekanntem Muster zu eigenen Charakteren ausbauen, das auf der Bühne Vorgestellte interpretieren und dem Stück letztendlich einen Sinn geben.

Der Bühnentext richtet sich an diese Zuschauer, die die Rezipienten im Kommunikationsprozess sind. Ihre Rolle ist insofern mannigfaltig, als sie mit verschiedensten Aufgaben wie Zuschauen, Hören, Wahrnehmen, Sicherinnern, Koordinieren der Gedanken und Vorschläge konfrontiert werden. (...) Diese vom Zuschauer erwartete und stattfindende aktive Rolle heißt dennoch nicht, dass sich der Zuschauer angesprochen fühlen soll, wenn eine Bühnenfigur während des Schauspiels um Hilfe ruft. (Hörmanseder 2008: 45)

Darin besteht die passive Rolle des Publikums. Diese führt zu seiner aktiven Rolle, indem es auf das Wahrgenommene, im Idealfall Verstandene und schlussendlich Interpretierte reagiert. Nur wenn das Publikum auch seiner aktiven Rolle nachgeht, die über die physische Anwesenheit im Theater hinausgeht, kann es zu einer Interaktion zwischen Schauspieler und Zuschauer kommen, also zur Erfüllung des Zweckes einer Aufführung. Nachdem es, wie bereits erwähnt, im Rahmen einer herkömmlichen Aufführung in unseren Breiten nicht konventionell ist, dass das Publikum reagiert, indem es aktiv in das Bühnengeschehen eingreift, stehen dem Publikum eigene Codes oder Zeichen zur Verfügung, um seiner Reaktion auf das Geschehen Ausdruck zu verleihen.

Der Zuschauer gibt also auf seine Art, mit Hilfe seines zur Verfügung stehenden Codes und mit seinen Zeichen eine Antwort. Dies gilt auch während der Aufführung. Während sich die Schauspieler der Sprache bedienen, ist es undenkbar, dass das Publikum die gleichen sprachlichen Zeichen verwendet. Andere Zeichen, die es dennoch verwenden kann, sind Gegenstand einer stillen Konvention, eines Abkommens zwischen Schauspieler und Zuhörer. (Hörmanseder 2008: 48)

Zu diesen Zeichen gehört natürlich der Endapplaus, der dem Zuschauer als Rezipienten das letzte Wort lässt, und dessen Intensität und Länge eine wichtige Botschaft an die Schauspieler ihre Leistung betreffend und ein deutliches Merkmal für die Verwirklichung der Bühnenwirksamkeit im Allgemeinen ist. Andere Zeichen sind spontane Reaktionen auf das Geschehen im Laufe des Stückes wie Lachen, Erschrecken, Applaus zwischendurch oder der Gesichtsausdruck und die Körperhaltung. Solche Reaktionen werden vom Schauspieler wahrgenommen und können diese entweder beflügeln oder demotivieren. Dadurch tritt der Zuschauer mit dem Schauspieler in einen Kommunikationsprozess, der unwiederholbar und einmalig ist und von „absoluter Gegenwärtigkeit“ gekennzeichnet. (Hörmanseder 2008: 52) Wenn dieser Prozess zustande kommt, so wird der Schauspieler in seinem kreativen Schaffen von der aktiven Reaktion des Publikums direkt inspiriert, was sich auf seine darstellerische Kunst auswirkt, und der Zuschauer im Gegenzug von der gesteigerten Leistung des Schauspielers viel stärker und begeisterter in den Bann der fiktiven Welt des Stückes gezogen.

Da die Rolle des Publikums für den Erfolg eines Stückes genauso relevant ist, wie zum Beispiel die darstellerische Leistung der Schauspieler, ist es wichtig, bei der Übersetzung eines Bühnentextes das Publikum der Zielkultur stets zu berücksichtigen, wobei unterschiedliche kulturelle Einbettungen sowohl des Bühnentextes als auch des Publikums sowie verschiedene Verwendung der Zeichensysteme eine große Herausforderung darstellen.

2. Die Übersetzung von Bühnentexten

2.1 Die Skopostheorie nach Vermeer

Das Wort Skopos ist griechisch und bedeutet „Zweck, Ziel; Intention, Absicht“. Es wird also schnell ersichtlich und ist auch nicht neu, dass ein Text als Mittel zur Kommunikation ein bestimmtes Ziel verfolgt. Ein Autor verfasst einen Text mit der Absicht, über den Text etwas mitzuteilen. Der Text hat für den Autor einen Zweck, der Autor hat eine gewisse

Intention, aus der heraus er sich an die Leserschaft wendet und möglicherweise sogar ein ganz bestimmtes Ziel, das er dadurch erreichen will. Diese Erkenntnisse sind, wie gesagt, nicht neu und ein solcher Ansatz wurde in der Geschichte der Übersetzung immer wieder verfolgt. Sie dienen Vermeer als Grundlage für seine weiterführende Skopostheorie der Übersetzungswissenschaft, deren Formulierung für die Entwicklung eines funktionalen übersetzungstechnischen Ansatzes maßgeblich war.

Die Intention eines Autors, aus der heraus er einen Text verfasst, ist von Belang für die Entstehung dieses Textes, in dieser Hinsicht für die Interpretation des Textes relevant und außerdem konstant. Der Skopos des daraus resultierenden Produktes, der Übersetzung, kann sich allerdings verändern, wenn der Text „weiterverarbeitet“ wird, also zum Beispiel übersetzt wird. Der Zweck eines Textes hängt somit von dessen Verwendung ab und kann für jede einzelne Übersetzung neu festgelegt werden.

Gemäß der Skopostheorie von Vermeer (1996: 5)¹⁸ ist also der Skopos das Ziel, das der Auftraggeber einer Übersetzung mit dieser Übersetzung eines Ausgangstextes zu erreichen beabsichtigt, der Zweck, der hinter dem Auftrag der Übersetzung steckt¹⁹, die sprachlichen Funktionen, mit Hilfe derer der Text diesen Zweck erreicht und damit natürlich auch die Zielgruppe, mit der über die Übersetzung kommuniziert werden soll. Dabei ist die Zielgruppe der mehr oder weniger vorstellbare, charakterisierbare intendierte Empfänger, oder Adressat. Die Übersetzung ist also ein Produkt, das für einen bestimmten Zweck bestellt wurde und der Übersetzer ist aufgrund seiner Kenntnisse der Zielsprache und der Zielkultur dazu beauftragt, den bestimmten Zweck mit seiner Übersetzung möglichst gut zu erfüllen. „I understand translating roughly as a procedure initiated by a commission consisting of a set of (verbal and non- verbal) instructions (plus additional material) to prepare an (oral or written) ‘target text’ for transcultural interacting on the basis of ‘source

18 Ansätze der Skopos Theorie und des funktionalen Übersetzens finden sich bereits 1971 bei Katharina Reiß (1971: 93ff), wo es als Sonderfall erwähnt wird, wenn bei einer Übersetzung der Zweck der Translation als Hauptkriterium betrachtet wird und nicht die Funktion des Ausgangstextes, wie es in Anlehnung an den Äquivalenzbegriff der Sprachwissenschaft als Normalfall erachtet wurde. 1978 wird in einer Veröffentlichung von Vermeer der funktionale Ansatz weiterverfolgt und zur Skopos Regel ausgebaut mit der Forderung, die Übersetzungsmethode dem Zweck der Übersetzung gemäß zu bestimmen, wobei dieser mit dem Zweck des Ausgangstextes übereinstimmen oder divergieren kann. Von einer allgemeingültigen Skopostheorie wird dann von Reiß/ Vermeer 1984 gesprochen.

19 Dabei unterscheidet Vermeer folgendermaßen zwischen den Begriffen „Ziel“ und „Zweck“: „A text is produced for a certain, immediate ‘aim’ (German: *Zweck*) or an overall, perhaps long - term ‘purpose’ (German: *Ziel*).“ (1996: 6, Hervorhebungen im Original)

text' material.“ (Vermeer 1996: 6)

Der Übersetzer, der den Zieltext produziert, muss also ein Experte sein, der sowohl die Sprachen, als auch die Kulturen, zwischen denen übersetzt werden soll, ausreichend kennen muss, um zu gewährleisten, dass der Zieltext den gewünschten Zweck in der Zielkultur auch erfüllt.²⁰ Dabei kann der Skopos des Zieltextes mit dem des Ausgangstextes übereinstimmen und sogar auf die Intention des Verfassers des Ausgangstextes zurückgehen. Der Skopos kann aber auch vom Auftraggeber neu festgelegt werden. So ein Vorgehen muss der Übersetzer mit dem Auftraggeber gemeinsam absprechen und vereinbaren, wobei der Skopos bestimmt wird und der Übersetzer eine Übersetzungsstrategie erstellt. „Commissioner and translator have to agree upon the purpose and the 'strategy' for designing a translation: The purpose for which a translator designs a translation ('translatum') in agreement with his commissioner is called the skopos of the text.“ (Vermeer 1996: 7)

2.1.1 Axiome der Skopostheorie

Auf Grundlage dieser Ansätze entwickelt Vermeer eine Hierarchie von Axiomen für die Skopostheorie in der Translation. (1996: 12f) Dabei betrachtet er den Kommunikationsprozess, der vom Auftraggeber und vom Übersetzer initiiert wurde, als aktives Handeln. Im Rahmen dieses Handelns sind einige wichtige Aspekte, die auf den Skopos der Übersetzung zurückgehen, zu beachten, um zielgerechtes Arbeiten zu gewährleisten.

Die folgende Aufzählung von Vermeers Axiomen ist hierarchisch zu betrachten.

Vermeers erstes Axiom besagt, dass jede Handlung einen bestimmten Ausgangspunkt hat. „All acting presupposes a 'point of departure'.“ (1996: 12) Dies umfasst sowohl den Standpunkt des Handelnden selbst, der auf seine Ansichten, Erfahrungen, sein Wissen und seine Prägung durch die Kultur, in der er aufgewachsen ist und die ihn umgibt zurückgeht sowie durch den Zeitgeist und die gegebenen Lebensbedingungen gebildet

20 Justa Holz- Mänttari schreibt ausführlich über Translation als Expertenhandlung und die Kompetenzen von Translatoren. In ihren Augen ist der Produzent eines Translates „Experte für die Produktion von transkulturellen Botschaftsträgern, die in kommunikativen Handlungen von Bedarfsträgern zur Steuerung von Kooperation eingesetzt werden können.“ (1986: 353)

wird, als auch die Umstände, die im Augenblick der Handlung vorherrschen und aus denen heraus jemand zu handeln beginnt. Dies führt gleich weiter zu Vermeers zweitem Axiom, das besagt, dass alles Handeln zielgerichtet ist. „All acting is goal - oriented -in other words: all action has a purpose.“ (1996: 12)

Die dritte und vierte These Vermeers besagen, dass der Handelnde aus mehreren Handlungsweisen und Möglichkeiten jene wählen wird, die er unter gegebenen Umständen aufgrund seines Wissens und seiner Erfahrung bzw. aufgrund seiner Einschätzung der gegebenen Situation für die beste hält, da er versuchen wird, sein Ziel auf einfachstem Weg zu erreichen. Ab dem fünften Axiom bezieht Vermeer seine vier Handlungstheorien nun eindeutig auf den Übersetzungsprozess indem er sagt:

Theses 5: Translation is action, i. e. a goal - oriented procedure carried out in such a way as the translator deems optimal under the prevailing circumstances. (...)

Theses 6: Theses 5 is a general theses valid for all types of translating (including oral translating [interpreting], literary translating etc.) (1996: 13)

In seinem siebten Axiom fasst er die vorhergehenden Thesen im Hinblick auf die Translation zusammen. Eine Übersetzung hat, wie jede andere Handlung auch, einen Ausgangspunkt. Dies ist der Ausgangstext. Die Art und Weise, wie eine Übersetzung verfasst wird, wird von gewissen Bedingungen und Umständen bestimmt, die wiederum vom Skopos einer Übersetzung abhängig sind. „In translating, all potentially pertinent factors are taken into consideration *as far as the skopos of traslating allows and/ or demands.*“ (1996: 13, Hervorhebung im Original)

Zu diesen Umständen, die eine Übersetzung beeinflussen können und die vom Skopos der Übersetzung bestimmt werden, gehören das soziale und kulturelle Umfeld des Autors des Ausgangstextes, des Auftraggebers der Übersetzung (wobei diese unter Umständen ein und die selbe Person sein können) und natürlich des Übersetzers selbst sowie letztlich des Empfängers in der Zielkultur. Die sozialen und kulturellen Konventionen prägen und bestimmen das kommunikative Verhalten, die Gewohnheiten und Erwartungen aller Teilnehmer im Kommunikationsprozess.

Faktoren, die eine Übersetzung im Speziellen beeinflussen sind daher außerdem das

Verhältnis zwischen den Kulturen, zwischen denen übersetzt wird und deren Ähnlichkeiten bzw. deren Unterschiedlichkeit. Darüber hinaus und zu allerletzt wird die Qualität einer Übersetzung weitgehend von der Spezifikation des Auftrages beeinflusst, da bestimmt wird, wie viel Zeit dem Übersetzer für Recherche zur Verfügung steht, wie hoch sich die Kosten belaufen dürfen, welche Mittel der Recherche ihm überhaupt zur Verfügung stehen usw. Diese Faktoren sind genauso wie alle anderen vom Skopos der Übersetzung abhängig. So kommt auch Vermeer zu seinem achten Axiom, das er als „the basic rule as derived from skopos theory“ bezeichnet. (1996: 14)

Theses 8: The skopos of (translational) acting determines the strategy for reaching the intended goal. This is but another formulation of the prescriptive rule that a translation is meant to function for its intended purpose and addressees. (1996: 15)

2.1.2 Anwendung der Skopostheorie

Der Auftraggeber muss mit dem Übersetzer den Skopos genau festlegen und klare Absprache darüber halten, welche Möglichkeiten und Grenzen innerhalb der Zielkultur gegeben sind. Dies ist eine Voraussetzung für eine funktionierende, zweckorientierte Übersetzung. Daraus kann man schließen, dass eine Übersetzung zu unterschiedlichen Zwecken verwendet werden kann. Das bedeutet, unterschiedliche Übersetzungen können auf Basis unterschiedlicher Skopoi angefertigt werden. Es gibt also keine „richtige“ Übersetzung eines Textes, sondern maximal eine zweckgerichtete Übersetzung, die ihren Skopos erfüllt. Daher sind die Struktur eines Ausgangstextes, dessen sprachliche Gestaltung, Formulierung und Wortwahl nur dann eine bestimmende Vorgabe für den Zieltext, wenn der Skopos der Übersetzung dies fordert. In einer anderen Übersetzungssituation, die einen anderen Skopos verfolgt, wird der Übersetzer sich vielleicht sehr weit von den sprachlichen Strukturen und Vorgaben des Ausgangstextes entfernen müssen, um den Skopos zu erfüllen. „An important conclusion from theses 8 is, e. g., that it is not the source - text and/ or its surface structure which determines the target - text and/ or its surface structure, but its skopos.“ (Vermeer 1996: 15) Die Skopostheorie von Vermeer folgt also grundsätzlich einem funktionalen Ansatz, indem sie vor allem

fordert, dass ein Text als Übersetzung in der Zielkultur seine Funktion erfüllt. Der Übersetzer muss dies als Experte für interkulturelle Kommunikation gewährleisten können, will er den Auftrag sinnvoll und zweckgemäß erfüllen.

Es wurde vorher bereits erwähnt, dass die Funktion eines Textes ihm letztlich vom Rezipienten zugeschrieben wird und dabei von einer Reihe von außersprachlichen, kulturellen, sozialen und individuellen Faktoren abhängig ist, welche die Rezeption und Interpretation des einzelnen Empfängers über den Text hinaus mitbestimmen. Kein Übersetzer hat also jemals alleinigen oder völligen Einfluss darauf, wie die Botschaft des Textes letztlich aufgefasst wird und wie sie auf den Rezipienten wirkt. Sowohl Auftraggeber als auch Übersetzer können die Wirkung des Zieltextes letztendlich nur erraten, indem sie kulturelle und soziale Konventionen in Erwägung ziehen und sich aufgrund dessen Vorstellungen über die Person des Rezipienten und über eine bestimmte Zielgruppe machen. Dennoch ist es die Aufgabe des Übersetzers, den Text so zu gestalten, dass es anzunehmen, bzw. sehr wahrscheinlich ist, dass er unter den gegebenen Umständen der Zielkultur und im Hinblick auf den Adressaten seine Funktion erfüllt. Dies ist ihm möglich, da er als Experte auf sein Wissen über beide Kulturen zurückgreifen kann und somit einige Parameter der Zielkultur kennt bzw. weiß, welcher sprachlichen und außersprachlichen Zeichen sie sich zur Verständigung bedient, welche Gewohnheiten und Erwartungen bezüglich der Rezeption und Produktion von Texten vorherrschen und mit welchen sprachlichen Mitteln welche Wirkung erzeugt werden kann.

No one can ever guarantee the functioning of a text, because of case - specific situational circumstances and the individuality of each recipient. The judgement whether a text *can* function under presupposed situational and personal circumstances is in the 'hands' of the translator as the expert in transcultural communication. (Vermeer 1996: 33, Hervorhebung im Original)

Damit der Übersetzer seinen Auftrag zielgerecht erfüllen kann, ist es wichtig, dass er gemeinsam mit dem Auftraggeber den Skopos der Übersetzung bestimmt, denn es ist anzunehmen, dass der Auftraggeber mit der Zielsprache und Zielkultur nicht so vertraut ist, wie der Übersetzer, da er ihn ja sonst nicht benötigen würde. Wenn nun der Auftraggeber

der Übersetzung ohne Absprache mit dem Übersetzer den Skopos bestimmen würde, könnte die Skopostheorie unter Umständen nicht funktionieren, da der Übersetzer den Skopos im Hinblick auf eine Übersetzung für diese bestimmte Zielgruppe möglicherweise für unausführbar halten würde und somit den Auftrag nicht annehmen könnte. Er würde die Übersetzung nicht verfassen, wenn er wüsste, dass es aufgrund des Skopos der Übersetzung in der Zielkultur und der Zielsprache zu keiner verständlichen Kommunikation der Botschaft des Textes kommen würde. Es ist also im Sinne des Auftrages, dass der Übersetzer, in Kenntnis der Möglichkeiten und Grenzen der Zielsprache und Zielkultur, den Skopos einer Übersetzung mit entscheidet, denn er muss letztlich die richtige Strategie finden, sprachliche und außersprachliche Elemente so einzusetzen, dass die intendierte Funktion beim Rezipienten zumindest erreicht werden kann. Der Übersetzer ist dabei dem Auftrag insofern verpflichtet, als dass er die optimale und einfachste Strategie wählt, also zweckgerichtet und zielorientiert handelt.

According to skopos theory the professional translator is (meant to be) the bicultural expert competent in the case of translating. Decisions about whether or how to translate etc. are part of the translator's professional 'role'. (...) When differences in opinion arise, it's the question of arguing with the commissioner and trying to convince him of the translator's opinion and it is part of the translator's responsibility to do so; he'll convince the commissioner of the best way of obtaining the best target - text for the intended purpose. (Vermeer 1996: 35)

Dabei können bei der Übersetzung Faktoren beachtet werden, die einen reibungslosen Ablauf des Kommunikationsprozesses zu gewährleisten versuchen, indem sowohl die Perspektive des Textproduzenten²¹ als auch des Empfängers sowie der Situationskontext und der Skopos des Textes mit einbezogen werden. Um den Zweck der Kommunikationshandlung möglichst gut zu erreichen und die in der Kommunikation enthaltene Botschaft möglichst einfach zu übermitteln, sollte der Textproduzent den Text unter Beachtung des Standpunktes der Rezipienten und seines eigenen Standpunktes verfassen. Dieser Text sollte dabei so gestaltet sein, dass der Textproduzent mit möglichst

21 Das Wort Textproduzent umfasst an dieser Stelle und in weiterer Folge sowohl den Autor eines Ausgangstextes, als auch den Verfasser einer Übersetzung.

wenig Aufwand möglichst wichtige Information übermittelt, damit der Empfänger mit möglichst geringem Aufwand eine für ihn möglichst wichtige und relevante Botschaft entschlüsseln kann. Dazu muss der Textproduzent eine für den Empfänger offensichtliche Absicht haben, eine Botschaft zu einem bestimmten Zweck, in der dem Textproduzenten eigenen Art und Weise zu kommunizieren und zwar so, dass der Empfänger in der Lage ist, die Botschaft zu erfassen und aufgrund dessen in seinem Sinne zu antworten. Diese Grundzüge einer Kommunikationssituation zeigen deutlich, dass der Initiator eines Kommunikationsprozesses seine Handlung eindeutig auf den Empfänger der Botschaft ausrichtet. Damit wird die Skopostheorie, die ja Translation als zielgerichtetes Handeln beschreibt, durch die Grundstrukturen einer Kommunikationssituation bestätigt. Insofern kommt Vermeer auf drei wichtige Schlüsse, die bei einer Übersetzung beachtet werden sollen, damit sie der Skopostheorie und einem funktionalen Übersetzungsansatz entspricht: Die Parameter dafür, wie eine geglückte Übersetzung produziert werden soll, werden von der Zielkultur und deren sprachlichen und sozialen Konventionen festgelegt. Der Übersetzer ist dafür verantwortlich, als Experte für die Zielkultur sowie für die Ausgangskultur und als Vermittler von Kommunikation zwischen beiden Sprachen zu entscheiden, welche Übersetzungsstrategien anzuwenden sind, um eine zielgerichtete Übersetzung anzufertigen, die ihren Zweck in der Zielkultur erfüllt. (Vgl. Vermeer 1996: 67f)

2.1.3 Skopostheorie und Ausgangstext

Vor allem im Bereich der literarischen Übersetzung wurde an der Skopostheorie bemängelt, dass sie zu wenig Treue zum Ausgangstext fordere. Im Falle eines literarischen Textes aber sei es auf jeden Fall der Zweck der Übersetzung, den Zielrezipienten die Literatur und die Kultur, die Eigenheiten und die Besonderheiten der Ausgangskultur näherzubringen, sowie die sprachlichen Feinheiten im Stil und im Ausdruck des Autors zu übermitteln. „The usual objection to skopos theory (...) is that a literary text must be translated ‘faithfully’, because the purpose of such a translation is to provide an approach for target - culture recipients to a foreign author and his work, his intentions (...) and style

(or 'text surface structure')“ (Vermeer 1996: 37)

Diesem Ansatz steht insofern nichts entgegen, als dass es durchaus der Skopos einer Übersetzung sein kann, die literarischen Feinheiten und Stilmittel des Autors und die kulturellen Besonderheiten des Textes der Zielkultur näherzubringen. Doch es spricht auch nichts dagegen, wenn es neben einer Übersetzung mit diesem Skopos auch noch eine andere Übersetzung gibt, die einem anderen Skopos folgt, wie zum Beispiel die Übersetzung eines Buches speziell für Kinder. Die Skopostheorie schließt weder Treue zum Original, noch die Abweichung davon als Übersetzungsstrategie aus. Eine Bedingung, die Vermeer allerdings stellt ist „that the translator should always provide his translation with a clear statement as to why -i. e. for which purpose- and how he has translated the text.“ (1996: 39) Diese Voraussetzung stellt Vermeer um zu verhindern, dass die Skopostheorie als Rechtfertigung für willkürliche Übersetzungen und Übersetzungsstrategien missbraucht wird. Daher wird vor Beginn des Übersetzungsprozesses festgelegt, wie der Text wiedergegeben werden soll, ob und in welchem Maße er an die Zielkultur angepasst wird, ob Aspekte, die in der Zielkultur unbekannt sind, gestrichen werden oder erläutert oder ob man den Rezipienten der Zielkultur mit etwas Unbekanntem konfrontiert, das dieser dann selbst entschlüsseln oder recherchieren muss.

2.1.4 Bedeutung und Interpretation

Die Skopostheorie wurde auch dafür kritisiert, dass sie der ursprünglichen Bedeutung, also der Aussage des Ausgangstextes zu wenig Beachtung schenke und den Text bei einer Übersetzung zu sehr entfremde, indem sie die Botschaft des Textes und dessen Art und Weise, sie zu übertragen, zu sehr an den Zieltextrezipienten anpasse, da bei einer Übersetzung, die der Skopostheorie Folge leistet, die sprachliche Struktur, die Wortwahl, der Ausdruck und andere stilistische Merkmale des Autors unter Umständen nicht der dominante Faktor sind.²² Dem setzt Vermeer entgegen, dass lediglich die sprachliche

²² Speziell im Bereich der literarischen Übersetzung wurde Texttreue unter genauer Beachtung der stilistischen Eigenheiten des Autors verlangt. In Vermeers Sinne ist dies auch ein berechtigter Skopos, doch er plädiert dafür, neben Übersetzungen, die diese Forderungen erfüllen, auch solche zuzulassen, deren Skopos es dem Übersetzer erlaubt, freier zu übertragen und sich vom Ausgangstext weiter weg zu bewegen, um eine Übersetzung einer bestimmten, vorstellbaren und intendierten Zielgruppe

Struktur des Ausgangstextes in den Hintergrund trete, nicht aber dessen Botschaft und das auch nur, wenn es der Skopos so verlange. Außerdem habe kein Text eine ursprüngliche, festgeschriebene und für alle Rezipienten gültige Bedeutung, da die Bedeutung eines Textes sich erst durch dessen Rezeption verwirkliche und dessen Auffassung und Interpretation letztlich immer von individuellen Aspekten des Rezipienten beeinflusst werde. „No text has a fixed meaning, each approach is individual (and partly subjective) including that of the translator.“ (Vermeer 1996: 39)

Da ein Text unter gegebenen soziokulturellen Umständen, aus einem bestimmten Situationskontext heraus von einem Textproduzenten verfasst wird, der von diesen Faktoren beeinflusst ist und eine bestimmte kommunikative Absicht verfolgt, wobei er sich an einen oder an eine Gruppe von mehr oder weniger vorstellbaren und bestimmbar empfängern wendet, wird er auch im Rahmen eines bestimmten Situationsbezuges, in Einbettung bestimmter soziokultureller Einflüsse von Empfängern rezipiert, die die kommunikativen Absichten des Textproduzenten nicht kennen oder nicht teilen. Daraus lässt sich schließen, dass die Auffassung eines Textes und somit dessen Bedeutung nicht dem Text innewohnt, sondern von oben beschriebenen Faktoren abhängig ist. Bei der Übersetzung ändert sich der unmittelbare Situationskontext eines Textes, sein soziokultureller Hintergrund und somit auch die Erwartungen des Zielpublikums an den Text. Dem Text wird also einerseits vom Textproduzenten, andererseits vom Rezipienten eine bestimmte Bedeutung zugeschrieben. Beide Bedeutungen können voneinander abweichen. Insofern kann es keine ultimative Bedeutung oder richtige Interpretation eines Textes geben.

A text is produced by a producer under given (idio-, dia- and para-) cultural²³ and situational conditions intended to convey certain information (in the broadest sense of the word) for an intended, i. e. more or less imaginable and/ or possible even

näherzubringen. (Vgl. Vermeer 1996: 38)

23 Unter einer Idiokultur versteht man die „Menge aller Konventionen und Normen, die das Verhalten genau einer Person bestimmen.“ (Vermeer 1990: 59) Unter einer Diakultur versteht man laut Prunc folgendes: „Als Diakultur bezeichnet man die Kultur eines Teiles der Gesellschaft, d. h. einer bestimmten Klasse oder sozialen Gruppe (...). Diakulturen können aber auch Berufs- und Interessensgruppen (...) zuordenbar sein.“ (2002: 176f) Eine Parakultur wird von Prunc wie folgt definiert: „Als Parakultur wird die Kultur einer Gesamtgesellschaft bezeichnet.“ Dabei bleibt allerdings offen, wie Gesamtkultur definiert wird und wo die Grenzen liegen. So könnte man z. B. die österreichische, mitteleuropäische oder gesamteuropäische Kultur als Parakultur bezeichnen. (Vgl. Prunc 2002: 176)

describable group of recipients, the so- called addressees.“ (Vermeer 1996: 69)

Auch der Übersetzer als Rezipient wird den Ausgangstext gemäß seiner Dia- und Parakultur und seinen individuellen Erfahrungen interpretieren und Undeutlichkeiten oder Mehrdeutigkeit im Text werden ihm aufgrund seines Weltverständnisses deutlich, unbewusst interpretiert er sie auf seine eigene Art und Weise. „No text exhaustively verbalizes all the details of all the phenomena it deals with, whence there is always the possibility and often the necessity of ‘filling the gaps’ (...) by the recipient.“ (Vermeer 1996: 70) Dies ist auch ein Grund, warum ein Ausgangstext viele unterschiedliche Übersetzungen hervorbringen kann, die alle ihre Gültigkeit haben können. Diese Feststellung könnte nun den Eindruck erwecken, dass es aufgrund zahlreicher, individueller Interpretationsmöglichkeiten und unterschiedlicher Bedeutungsauffassungen unmöglich sei, ein Publikum, das ja stets inhomogen ist und aus individuellen Rezipienten besteht, als Zielgruppe anzusprechen. Dem kann man aber entgegensetzen, dass bestimmte Grundzüge menschlichen Handelns unabhängig von Kultur und Epoche vorhanden sind. „There are certain and sometimes far- reaching similarities between humans, the way they think and act in general.“ (Vermeer 1996: 70) Außerdem werden Menschen innerhalb einer bestimmten Kultur und sozialen Gruppe auf ähnliche Art und Weise erzogen, teilen gleiche Werte und folgen ähnlichen Gewohnheiten. Eine derartige soziale Prägung zielt auf einen reibungslosen Umgang der Mitglieder dieser Gruppe untereinander ab, der Mensch ist also grundsätzlich darauf eingestellt, sich mit anderen Menschen zu verständigen und dabei zu versuchen, diese Menschen auch richtig zu verstehen. „Secondly, socialisation means similar upbringing and education for members of the same (dia- and/ or para-) social group. Socialisation ‘forces’ the member of the same group to accept a somewhat similar point of view about the phenomena of the ‘world’ which leads to a similar interpretation of a text under similar conditions.“ (Vermeer 1996: 70) Textverständnis und Interpretation werden also vom Standpunkt des Individuums selbst und oft noch stärker von dessen sozialer und kultureller Einbettung bestimmt, wobei dies wichtige Einschränkungen für die Vielzahl an Interpretationsmöglichkeiten eines Textes sind. Somit wird die Kultur zum bestimmenden Faktor darüber, welche Übersetzung eines Textes als gut, passend oder richtig empfunden

wird.

Vermeer kommt zu den folgenden Schlüssen (Vgl. Vermeer 1996: 75f): Zielkultur und Ausgangskultur sind verschieden, sie folgen sowohl bei der Produktion als auch bei der Rezeption von Text unterschiedlichen Konventionen unter Verwendung strukturell verschiedener Sprachen. Dabei verfolgen sie unter Umständen nicht die selbe Absicht, die Intention und der Skopos der Kommunikationshandlung sind nicht gleich. Dies kann zu unterschiedlichen Auffassungen der Bedeutung von Texten führen. Wenn nun ein Autor einen Text verfasst, so beschreibt er seine persönliche Interpretation seiner Welt in seinen Worten. Dabei wird er so verfahren, dass er sich für seine Zuhörerschaft möglichst verständlich ausdrückt. Das Ergebnis ist der Ausgangstext. Verfährt der Übersetzer als Textproduzent nun genauso, dann ist es seine persönliche Interpretation des Ausgangstextes, die er versucht, entsprechend seines Textverständnisses, in seinen eigenen Worten der intendierten Zuhörerschaft möglichst verständlich zu übermitteln. „A translator should be conceded the same freedom in wording his interpretation of a text (as ‘world element’) as the author in wording *his* interpretation of the ‘world’. The two ‘worlds’ are different: the author’s wording leading to a source - text, the translator’s to a heterocultural target - text.“ (Vermeer 1996: 80, Hervorhebung im Original) Dabei ist der Übersetzer als Spezialist für die Zielkultur in der Lage festzustellen, welchen Zugang das Zieltextpublikum aufgrund seiner soziokulturellen Einbettung zum Ausgangstext haben könnte und mit welchen Mitteln am besten die gewählte Funktion des Textes in der Zielsprache zu erreichen sei, denn es wurde schon erwähnt, dass der Skopos des Textes, den der Rezipient ihm zuschreibt, nicht deckungsgleich mit dem intendierten Skopos des Textproduzenten ist. „To be able to understand, at least cognitively, a different approach (which, I believe is possible, although never completely) is what is called the bi-culturality or the bi- cultural competence of a translator.“ (Vermeer 1996: 80)

2.2 Funktionale Textanalyse

Christiane Nord erstellt ein praktisch anwendbares, sehr allgemeines Modell zur

„übersetzungsrelevanten Textanalyse“ (2007: 1) vor, mit dessen Hilfe es erleichtert werden soll, die notwendigen Analyseschritte eines Ausgangstextes im Hinblick auf dessen Übersetzung zu vollziehen und den Text auf seine inhaltlichen und stilistischen Funktionen, die auch in der sprachlichen Form des Textes übermittelt werden, zu untersuchen. Dieses Analysemodell ist praktisch auf jede Übersetzungssituation anwendbar und soll dem Übersetzer als Basis für die von ihm zu treffenden Entscheidungen bei der Übersetzung dienen.

2.2.1 Loyalität des Übersetzers

Zu Beginn eines Übersetzungsprozesses²⁴ ist es nötig, den Ausgangstext auf seine sprachlichen und außersprachlichen Mittel, die kommunikativen Funktionen zu untersuchen, um herauszufinden, welche übernommen werden können, um den Skopos der Übersetzung zu erfüllen. Daher ist eine Ausgangstextanalyse unentbehrlich, denn:

Die kommunikative Funktion ist nicht nur das grundlegendste konstitutive Merkmal von Texten, sondern bestimmt auch die Strategie der Textproduktion. Dies ist für den Übersetzer von Bedeutung, da ja die Strukturierung des ZT auf die intendierte, kommunikative Funktion abgestimmt ist und daher bei jedem AT- Element gefragt werden muß, ob es unverändert im ZT die gewünschte Funktion erfüllen kann oder ob es bearbeitet werden muß. (Nord 2007: 20)

Hier gibt es mehrere wissenschaftliche Ansätze, die mehr oder weniger vom Übersetzer erwarten, Elemente der sprachlichen Struktur des Ausgangstextes zu übertragen. Vertreter der Äquivalenztheorie verlangen von einer Übersetzung „Treue“ zum Ausgangstext.²⁵ Anhänger der Skopostheorie sehen die Wahl der Übersetzungsstrategie immer in Abhängigkeit vom Skopos der Übersetzung, wobei dieser eine freie und genauso gut eine treue Übersetzung vorschreiben kann. Diese Position vertritt auch Christiane Nord, wobei sie versucht, sowohl den Zweck der Übersetzung im Hinblick auf den Zieltextrezipienten

²⁴ Nord unterscheidet zwischen den Begriffen Translationsvorgang und Translationsprozess, wobei mit Prozess die eigentliche, schriftliche Übersetzungsarbeit gemeint ist und der Vorgang alle nötigen Schritte von der Vergabe des Auftrages über die Bestimmung des Skopos bis zur Erstellung der Übersetzung beinhaltet. (Vgl. Nord 2007: 4)

²⁵ Ein Vertreter der Äquivalenztheorie ist z. B. Koller (1979: 187ff)

sowie die „Loyalität“ (2007: 31) gegenüber der Intention des Senders²⁶ zu berücksichtigen. „Zusätzlich zu der (...) geforderten Kompatibilität zwischen Ist- Beschaffenheit des AT und Soll- Beschaffenheit des ZT ist dabei meiner Auffassung nach eine Kompatibilität zwischen AT- Intention und ZT- Funktion zu postulieren, damit überhaupt Translation stattfinden kann.“ (2007: 32) Der Translator ist dafür verantwortlich, dass er einen Zieltext produziert, der in der Zielkultur verständlich ist. Er ist somit zur „Loyalität“ gegenüber dem Empfänger verpflichtet. Zugleich muss er den Auftrag zur Zufriedenheit des Auftraggebers erfüllen. Ist der Auftraggeber zugleich der Ausgangstextproduzent, so darf der Übersetzer dessen Intention nicht verfälschen. „Der Translator ist demnach bilateral gebunden.“ (2007: 32) Das Verhältnis dieser doppelten Bindung, also der Grad an Gebundenheit an den einen oder anderen, wird vom Skopos der Übersetzung bestimmt. Mit der Textanalyse des Ausgangstextes geht der Übersetzer auf seine Loyalität gegenüber dem Sender des Ausgangstextes ein, denn der Übersetzer ist verpflichtet, „genau zu spezifizieren, welche Einzelaspekte des AT er berücksichtigt hat und welche nicht.“ (Nord 2007: 33)

Nord erachtet das Loyalitätsprinzip als Teil europäischer Übersetzungskonventionen und erstellt damit eine Art Verbindung zwischen der Skopostheorie und den traditionellen Ansichten der europäischen Übersetzungswissenschaft, bei der die Forderung nach Treue zum Ausgangstextautor und zum Original eine zentrale Forderung ist. „Die Wahl des Skopos ist nicht völlig frei. Für die Anbindung eines Translates gibt es in jeder Kultur spezielle Regeln. (...) In unseren Kulturen gilt (...) die Regel, dass der Translationsskopos den Intentionen des Ausgangstextautors nicht zuwider laufen darf.“ (Prunc 2002: 192) Die Problematik am Loyalitätsprinzip sieht Prunc darin, dass ein Text immer mehrere Interpretationsmöglichkeiten in sich birgt und nicht immer eindeutig Aufschluss über die Interpretation oder die Intentionen des Autors liefert. „Fasst man nämlich einen Text als interpretativ offene Struktur auf, ist die Intention des Autors nicht ohne weiteres feststellbar.“ (2002: 193)

26 Dabei unterscheidet sie den Sender eines Textes vom Textproduzenten. Der Sender ist jeder, der den Text, den der Produzent verfasst hat, verwendet, wie z. B. der Auftraggeber einer Übersetzung. (Vgl. Nord 2007: 5)

2.2.2 Das Zirkelschema

Um genauer zu verdeutlichen, welche Rolle die Ausgangstextanalyse im Übersetzungsvorgang spielt und welche Prozesse sich außerdem vollziehen müssen, um eine gelungene Übersetzung im Sinne der Skopostheorie zu gewährleisten, entwickelte Christiane Nord das Zirkelschema. (Vgl. Nord 2007: 36f) Damit wird verdeutlicht, dass Übersetzung ein Vorgang ist, der sich in mehreren Phasen abspielt.

In der ersten Phase analysiert der Übersetzer all jene Faktoren, die bedingen, dass der zu festgelegtem Zweck zu erstellende Zieltext in der Zielkultur seinen Skopos erfüllt. Hierbei müssen natürlich die sprachlichen Funktionen der Zielsprache und die Vorgaben der Zielkultur sowie der Kommunikationssituation berücksichtigt werden. Anhand dieser Faktoren kann der Übersetzer nun in der zweiten Phase eine zielgerichtete und Skopos-orientierte Ausgangstextanalyse vornehmen, wobei er zunächst den Skopos des Ausgangstextes mit dem des Zieltextes vergleicht, um Elemente herauszufiltern, die im Ausgangstext die selbe Funktion erfüllen, die der Skopos dem Zieltext vorschreibt und andere Elemente des Ausgangstextes zu bearbeiten, die den Vorgaben des Skopos der Übersetzung nicht entsprechen. „Dabei liegt zweifellos das Hauptaugenmerk auf den Textelementen, die entsprechend dem Skopos für die ZT- Formulierungen von besonderer Bedeutung sind.“ (Nord 2007: 37)

Diese Elemente werden nun in einer weiteren Phase, dem so genannten Transfer, den Funktionen des Zieltextes angepasst, das heißt aus mehreren möglichen sprachlichen Varianten wird jene gewählt, die den funktionalen Vorgaben des Zieltextes, die in Phase eins analysiert und festgestellt wurden, am besten entsprechen. (Vgl. Nord 2007: 37)

An diesen Kriterien kann sich der Übersetzer nun bei der Gestaltung und der Erstellung einer Übersetzung orientieren und somit einen Text verfassen, der die anfangs in Zusammenarbeit mit dem Initiator der Übersetzung festgestellte Funktion erfüllt. „Mit der endgültigen Gestaltung des ZT schließt sich dann der Kreis, denn der fertige ZT muß gleichsam über die AT- Vorlagen gelegt werden können und dann, wenn die Rückkoppelung geglückt ist, mit diesem kongruent sein.“ (Nord 2007: 39)

Zur Anwendung des Zirkelschemas entwickelt Nord ein Modell aus Fragen, die zur

Analyse jener Faktoren dienen, die dem Übersetzer dazu verhelfen, einen Text zu erstellen, der seinem Skopos entspricht. Sie unterscheidet dabei textexterne Faktoren, die den Rahmen der Kommunikationssituation sowie Zweck und Funktion der Kommunikationshandlung beschreiben, von textinternen Faktoren, die Aufschluss über die vom Textproduzenten angewendeten Elemente zur Erfüllung der Textfunktion geben.

Das Zusammenspiel textexterner und textinterner Faktoren wird durch die sogenannten „W- Fragen“ auf eine griffige Formel gebracht:

Wer übermittelt

wozu

wem

über **welches Medium**

wo

wann

warum einen Text mit

welcher Funktion?

Worüber sagt er

was

(was nicht)

in **welcher Reihenfolge**

unter Einsatz **welcher nonverbalen Elemente**

in **welchen Worten**

in **was für Sätzen**

in **welchem Ton**

mit **welcher Wirkung** (Nord 2007: 40)

2.2.2.1 Textexterne Faktoren

Zuerst wird auf die textexternen Faktoren eingegangen, da aus der Kommunikationssituation heraus der Text ja erst entsteht. Der Text wird vom Sender übermittelt, wobei eruiert werden muss, wer der Sender ist und ob der Sender zugleich

auch der Textproduzent ist. Ist dies nicht der Fall, so ist zu berücksichtigen, welcher Bezug zwischen Sender und Produzent besteht, wie groß zeitliche und räumliche Distanzen zwischen Textproduktion und weiterer Verwendung des Textes durch den Sender sind und in welchem Maße der Übersetzer dem Sender oder Produzenten des Textes bei der Übersetzung verpflichtet ist. Ferner können auch Faktoren wie das soziale und kulturelle Umfeld des Senders für den Übersetzer relevant sein und Informationen über die Intention des Senders, die Erwartung des Ausgangstextempfängers und letztlich über die Funktion und Wirkung des Ausgangstextes liefern. Ist der Sender zugleich Produzent, so können auch textinterne Faktoren darüber Aufschluss geben.

Die Frage, wozu ein Text übermittelt wird bezieht sich auf die Intention des Senders. Dabei spielen die drei von Bühler (1934) entwickelten Grundfunktionen der Sprache eine Rolle. Christiane Nord erweitert diese um eine vierte und führt somit folgende möglichen Intentionen, eine Kommunikationshandlung zu beginnen, aus:

Will der Sender einen Empfänger über einen Sachverhalt informieren (Darstellungsintention), will er etwas über sich selbst und seine Einstellung zu Dingen mitteilen (Ausdrucksintention), will er den Empfänger zu einer bestimmten Einstellung oder Handlung bewegen (Apellintention) oder lediglich den Kontakt mit ihm herstellen oder aufrechterhalten (phatische Intention). (2007: 55f)

Zur Ermittlung der Senderintention dienen also die aus den drei Grundfunktionen der Sprache heraus entwickelten Texttypen. Zusätzlich geben natürlich textinterne Elemente Auskunft, die bei ihrer Rezeption ja eine gewisse Wirkung erzielen und durch die Analyse der sprachlichen Zeichen, deren Funktion diese Wirkung auslöst, ermittelt werden. Auch das außersprachliche Umfeld, zeitliche und örtliche Gegebenheiten zur Zeit der Textproduktion und die Kommunikationssituation können Einblick in die Senderintention geben. Der Sender übermittelt den Text an einen Empfänger, wobei natürlich zwischen Ausgangstext- und Zieltextempfänger unterschieden wird. Während der Ausgangstextproduzent beim Verfassen des Textes auf die kommunikativen Erwartungen und Gewohnheiten des Ausgangstextrezipienten eingeht, muss der Zieltextproduzent die kommunikativen Konventionen des Zieltextrezipienten berücksichtigen, die sich aufgrund

der unterschiedlichen Prägung durch die Kultur in einem gewissen Maße unterscheiden. „Der Translator isoliert bei seiner Textanalyse diejenigen Textelemente, die durch die Adressatenspezifität des AT determiniert sind. Da der Zieltext grundsätzlich andere Adressaten anspricht als der Ausgangstext, ist die „Umpolung“ gerade dieser Elemente von besonderer Bedeutung.“ (Nord 2007: 59)

Die Erwartungen eines Empfängers an einen Text werden von dessen Zuordnung zu einer Textsorte erheblich mitbestimmt. Außerdem spiegeln sie sich in den textinternen Elementen wider und können darüber hinaus über zeitliche, örtliche und situationsbedingte Faktoren, sowie die bereits analysierten Informationen über Sender und Empfänger ermittelt werden. Es ist Aufgabe des Übersetzers, die Funktion des Textes in Anpassung an die Erwartungen und die Gewohnheiten des Empfängers und die Bezüge, die er aufgrund von Textkonventionen automatisch herstellt, aufrecht zu erhalten gemäß des bestimmten Skopos.

Die Art und Weise, wie ein Text übermittelt wird, also das Medium, beeinflusst den Aufbau, die Struktur und die Wirkung des Textes. Dabei wird zunächst zwischen mündlicher und schriftlicher Kommunikation unterschieden. Diese Unterscheidung zieht Bedingungen nach sich, die nicht nur die Produktion von Texten bestimmen, sondern auch deren Rezeption beeinflussen. Merkmale der schriftlichen Kommunikation sind unter anderem, dass sie deiktische Ausdrücke enthalten, die einen Orts- und Zeitbezug herstellen, wobei zu beachten ist, dass diese Bezüge von einer gewissen Perspektive abhängig sind und im Laufe der Zeit veralten können. Weiters spielt bei schriftlich fixierten Texten das Trägermedium eine Rolle,²⁷ da auch hier klare kulturabhängige Erwartungen der Empfänger an das jeweilige Medium zu berücksichtigen sind.

Die Frage „Wo?“ erkundigt sich nach dem Ort, an dem ein Text gesendet oder produziert wird. Der Erscheinungsort eines Textes kann mit der Senderintention in Verbindung stehen, da er jedenfalls Informationen über das Umfeld des Rezipienten und eventuell über dessen Erwartungen an einen Text liefert, die wiederum vom Textverständnis und den kulturell geprägten Textkonventionen beeinflusst sind. Der Ortsbezug spielt vor allem dann eine

27 Christiane Nord versteht unter einem Trägermedium folgendes: „Ich übernehme hier den Terminus von Thiel (1974: 175ff), die darunter die Publikationsform in Zeitung, Zeitschrift, Buch etc. versteht, beziehe allerdings auch Subklassifikation wie Wirtschaftsteil, Feuilleton (zum Trägermedium Zeitung) mit ein.“ (2007: 65)

Rolle, wenn im Text viele deiktische Ausdrücke vorkommen oder der Text sich inhaltlich sehr stark auf einen Ort bezieht. Aus dem Erscheinungsort können jedenfalls Rückschlüsse auf den intendierten Empfänger, den Sender, die Kommunikationssituation und textinterne Faktoren gezogen werden oder umgekehrt kann der Erscheinungsort eines Textes aus der Analyse dieser Faktoren hervorgehen.

Eine weitere Rolle spielt der Zeitbezug, die Frage, wann der Text produziert wurde und wann er gesendet wird, wobei es häufig vorkommt, dass zwischen der Entstehung eines Textes und dessen Übersetzung sehr viel Zeit liegt. Dabei verändern sich die Kommunikationssituation und die Bedeutung der Sprache, die Bezüge, die Rezipienten herstellen und deren Umfeld etc. Das kann dazu führen, dass es irrelevant wird, einen Text zu übersetzen, da die darin enthaltene Botschaft unwichtig geworden ist oder die enthaltene Information nicht mehr stimmt. Die zeitliche Einbettung eines Textes wirkt sich erheblich auf dessen Gestaltung und Rezeption aus. Die Analyse der bereits genannten Faktoren lässt auch Rückschlüsse auf den Zeitbezug zu und umgekehrt.

Eine wichtige Informationsquelle für den Übersetzer kann der Anlass sein, aus dem heraus ein Text verfasst wurde. Der Anlass kann unter Umständen so dominant sein, dass er die gesamte Struktur sowie die Wortwahl eines Textes bestimmt (z.B. bei Todesanzeigen). In diesem Fall muss der Übersetzer wieder auf die Textsortenkonventionen der Zielkultur zurückgreifen. Der Anlass eines Textes geht oft auf gegebene oder historische politische oder kulturelle Ereignisse zurück und hat somit starken kulturellen Bezug. Daher ist es wichtig für den Übersetzer zu analysieren, wie der Text zeitlich und räumlich eingebettet ist, ob er einer besonderen Textsorte zugehört, die strenge Regeln beim Textaufbau und die Verwendung offizieller Floskeln vorschreibt, ob der Text für einen einmaligen Anlass produziert wurde usw.

Die letzte Frage, die die textexternen Faktoren betrifft, bezieht sich auf die Funktion des Textes. Darunter versteht Nord die kommunikative Funktion eines Textes im Augenblick seiner Rezeption, unter Einfluss aller Faktoren (Senderintention, Empfängererwartung, Medium, Ort, Zeit und Anlass), im Rahmen der gegebenen Kommunikationssituation, in einer bestimmten situativen Konstellation. „Dabei kommen gewisse Konstellationen (= Textfunktionen) so häufig vor, daß die Strukturen der darin verwendeten Texte

konventionalisiert werden und Textsorten kennzeichnen.“ (2007: 79) Daher ist auch die kommunikative Funktion sehr stark kulturell gebunden und kann in den seltensten Fällen bei einer Übersetzung sinnvoll übernommen werden. Der funktionale Ansatz fordert „die Ausrichtung auf die ZT Funktion“ (2007: 82) Aufgrund des bereits vorgestellten Loyalitätsprinzips ist der Übersetzer allerdings genauso der Funktion des Ausgangstextes verpflichtet. „Wenn neben der Funktionsgerechtigkeit des ZT aber für die Translation auch eine loyale Anbindung an den AT gefordert wird (...), kann der Translator nur auf der Grundlage der Analyse der AT- Funktion (oder -Funktionskombination) darüber entscheiden, welche Funktionen mit dem vorhandenen AT überhaupt kompatibel sind.“ (Nord 2007: 82)

Je nach Skopos der Übersetzung kann der Übersetzer sie nun so gestalten, dass er die Funktion des Ausgangstextes als Funktion des Zieltextes betrachtet und somit die Kommunikationssituation dokumentieren, in der der Ausgangstextsender dem Ausgangstextempfänger etwas mitteilt, oder er erstellt eine Übersetzung mit einer eigenen Funktion, das heißt ein Kommunikationsinstrument für eine neue Kommunikationssituation, „also ein Informationsangebot für den ZT -Empfänger, für das der AT eine Art „Modell“ abgibt.“ (Nord 2007: 82) Der Unterschied liegt darin, dass im zweiten Fall der Übersetzer die kommunikative Funktion des Textes so weit verändert, wie es erforderlich ist, um dem Empfänger ein ihm verständliches Informationsangebot zu übermitteln.

Neben der Zuordnung zu Textsorten liefern die Senderintention und Empfängererwartung wichtige Hinweise auf die Textfunktion. Dabei spielen natürlich abermals Faktoren wie Orts- und Zeitbezüge, Anlass und Kommunikationssituation sowie textspezifische Merkmale eine entscheidende Rolle. Grundsätzlich beruht dieses Modell darauf, dass sich alle Faktoren auf einander beziehen, einander bedingen und miteinander in einer Wechselbeziehung stehen. Daher können durch die Analyse eines dieser Bereiche meist Rückschlüsse auf die anderen Bereiche gezogen werden, wobei sich Zusammenhänge aufbauen und ein Gesamtbild entsteht. „Aus den Leitfragen für die einzelnen textexternen Faktoren wird deutlich, wie jeder Faktor mit den anderen textexternen Faktoren auf der einen und den textinternen Merkmalen (die bisher nicht differenziert wurden) auf der

anderen Seite zusammenhängen und verknüpft ist.“ (Nord 2007: 85)

2.2.2.2 Textinterne Faktoren

Die Frage, worüber ein Text berichtet, bringt die Thematik als ersten textinternen Faktor ins Spiel. Dabei bezieht sich der Sender auf einen „Ausschnitt der außersprachlichen Realität, der die Thematik bilden soll.“ (Nord 2007: 90) Die Thematik eines Textes ist für den Übersetzer von Bedeutung, da die Wahl der Thematik auf ein gewisses vorausgesetztes, gemeinsames, kulturell geprägtes Vorwissen von Sender und Empfänger zurückgeht. Der Übersetzer kann daher Rückschlüsse auf Präsuppositionen machen, die auf die Bekanntheit und das Wissen über die Thematik zurückgehen und dem Übersetzer somit gegebenenfalls einen Rahmen für die Recherche zur Erweiterung seines eigenen Wissens über die Thematik liefern.

Der Inhalt des Textes besteht aus einer Anzahl von Aussagen und Informationen, die der Sender im Rahmen der Thematik auswählt. Diese Informationseinheiten versucht der Übersetzer bei seiner Analyse des Ausgangstextes herauszufiltern, wobei er auch deren sinnvolle Verknüpfung miteinander beachtet. Dabei kann auch festgestellt werden, welche Informationen impliziert werden und nicht verbalisiert sind und wo der Text Inkohärenzen aufweist. Eine weitere Rolle spielt die Feststellung, ob der Inhalt fiktiv ist oder nicht. Ein fiktiver Text hat eine eigene, „innere Situation“ (Nord 2007: 107) und um Kohärenz zu gewährleisten ist es nötig, die „innere Situation“ mit Hilfe der angeführten, textexternen Faktoren zu analysieren, um das Gesamtbild über die fiktive Situation zu vervollständigen. Präsuppositionen sind der nächste zu behandelnde Faktor. Es handelt sich hierbei um Auslassungen, die der Sender des Ausgangstextes vornimmt, weil er impliziert, dass die vorenthaltenen Informationen für das Textverständnis des Empfängers nicht relevant bzw. Teil seines Vorwissens sind oder aufgrund der gegebenen Kommunikationssituation ohnehin offensichtlich sind. Das implizierte Vorwissen ist dabei wieder gänzlich kulturspezifisch, so dass Präsuppositionen häufig Übersetzungsprobleme darstellen. Außerdem sind sie oft schwer zu ermitteln, weil sie ja nicht verbalisiert sind und ein Übersetzer, der der Ausgangskultur angehört, sie übersehen könnte, da er implizierte

Informationen unbewusst ergänzt. Umgekehrt muss er darauf achten, dass er den Zieltext auch mit Präsuppositionen gestaltet, damit der Text in der Zielkultur interessant bleibt. Es dient der Erfassung von Präsuppositionen, den Grad der Unterschiedlichkeit der beiden Kulturen zu analysieren. Einen weiteren Hinweis darauf, wie viel Vorwissen den Rezipienten zugeschrieben wird, liefern Redundanzen, also Erklärungen, Wiederholungen und Neuformulierungen von bereits Gesagtem. Zur Übersetzung von Präsuppositionen gilt es also zu untersuchen, welche verbalisierten Informationen für die Zielkultur irrelevant sind und welcher Realitätsbezug im Text in welchem Grade verbalisiert oder impliziert wird.

In welcher Reihenfolge die Information übermittelt wird, ist von der Gliederung des Textes abhängig. Der Text gliedert sich in zwei Ebenen: der Makro- und der Mikrostruktur. Die Makrostruktur umfasst die formale Gliederung in Kapitel, Absatz etc., wie auch in inhaltliche „Teilstrukturen“ (Nord 2007: 119), die nicht mit der formalen Gliederung übereinstimmen müssen. Die Mikrostruktur bildet sich aus einzelnen Sätzen auf formaler Ebene bzw. einzelnen Äußerungen oder Informationseinheiten auf inhaltlicher Ebene. Auch hier muss die formale Struktur nicht mit der inhaltlichen übereinstimmen. Der Textaufbau kann ebenfalls stark von kulturspezifischen Textsortenkonventionen abhängig sein.

Eine weitere Gruppe textinterner Faktoren sind nonverbale Textelemente. Darunter fasst Christiane Nord „Zeichen aus anderen, nichtsprachlichen Kodes zusammen, die der Ergänzung, Verdeutlichung, Disambiguierung oder Intensivierung der Textaussage dienen.“ (2007: 123) Dazu gehören bei der mündlichen Kommunikation natürlich Mimik, Gestik und Betonung des Textes. Besonders zu beachten sind dabei Texte, die zur mündlichen Präsentation verfasst wurden. In diesen Bereich fallen auch Bühnentexte.²⁸ Hier muss der Übersetzer im Hinblick auf eine Inszenierung auf die nonverbalen Zeichen eingehen. „Wenn aber zwischen Wort und Gestik eine auf einem sorgsam ausbalanciertem Gleichgewicht beruhende Spannung besteht, muß der Übersetzer dieses als intentionales Textcharakteristikum ernst nehmen.“ (Nord: 2007:124) Auch rein schriftliche Texte enthalten nonverbale Zeichen wie den Aufbau, die Länge des Textes, Interpunktion, Syntax, Zusätze von Graphiken, Tabellen etc., wobei diese wieder den Konventionen der

²⁸ Auf dieses Thema geht Susan Bassnett- Mc Guire ausführlich ein. (1978: 161-176)

Textgestaltung unterliegen und die Auswahl der nonverbalen Zeichen von der Textsorte bestimmt werden kann.

Der nächste textinterne Faktor, der besprochen wird, ist die Lexik. Hier wird die Interdependenz der einzelnen Faktoren, der textinternen und -externen besonders deutlich, da die Wortwahl, die ein Textproduzent trifft, stark von all diesen Faktoren beeinflusst wird, ihrerseits aber auch wieder, bei gründlicher Analyse, Information über all diese Bereiche liefern kann. Natürlich wird die Wortwahl eines Textes, die vom Produzenten ja bewusst aus einer Reihe anderer Möglichkeiten gewählt wurde, von der Thematik und dem Inhalt begrenzt. Auch das Medium des Textes spielt eine Rolle sowie Ort und Zeit der Kommunikationssituation. Auch die Stellung der Gesprächsteilnehmer oder Kommunikationspartner untereinander spielt eine wichtige Rolle: im Deutschen muss selbst die Anredeform je nach Bedingung angepasst werden. Aus textinterner Sicht spiegelt die Wortwahl natürlich stark den Schreibstil des Autors wider, und der Übersetzer muss je nach Skopos ermitteln, wie sehr dies zu berücksichtigen ist.

Die zumindest formal nächst größere Einheit, die es zu untersuchen gilt, ist die Syntax. Diese wird einerseits von den grammatikalischen Vorgaben einer Sprache, die auf deren Struktur zurückgehen, bestimmt, andererseits auch stark von Textsorten beeinflusst und kann somit auf die Funktion eines Textes hinweisen. Natürlich bestimmen auch textexterne Faktoren die Syntax. Umgekehrt gibt die Syntax vor allem Aufschluss über „Inhalt, Thematik, Aufbau des Textes sowie über suprasegmentale Merkmale wie Betonung, Tempo, Spannungsbogen etc.“ (Nord 2007: 135) Auch stilistische Merkmale sind in der Syntax des Textes aufzuspüren. Der Übersetzer analysiert den Text nach Satzlänge, Hierarchie der Sätze, Satzformen und syntaktischen Stilmitteln auf deren Funktion im Text.

Als letzten Bereich der textinternen Faktoren nennt Nord die suprasegmentalen Merkmale:

„Als suprasegmentale Merkmale eines Textes betrachten wir die Merkmale seiner Gestaltung, die über die segmentalen Einheiten der Lexik und Syntax hinausgehende Erscheinungen sind. Einzelne Merkmale dieser Segmente fügen sich über die größeren Einheiten Satz, Abschnitt und Text hinweg zu einer Gesamteinheit zusammen, welche den charakteristischen „Klang“ eines Textes ausmacht.“ (Nord 2007: 135)

In der mündlichen Kommunikation spielt die Intonation, also die Sprachmelodie des Sprechers, Tempo, Lautstärke, Rhythmus sowie Pausen, die oft Informationseinheiten abgrenzen, eine wichtige Rolle. Die Intonation dient auch dazu, die intendierte Bedeutung eines mehrdeutigen Satzes zu klären. Doch auch ein schriftlicher Text wird vom Leser „intoniert“: „Der Rezipient eines schriftlichen Textes setzt beim Lesen eine Art „akustische Imagination“ ein, die ihm ein Klangbild des Textes suggeriert.“ (Nord 2007: 141) Dieses „Klangbild“ wird sowohl durch Syntax und Interpunktion, Lexik, Wort- und Lautmalerei, als auch durch „graphische Mittel der Hervorhebung wie Unterstreichung, Sperr- und Fett- oder Kursivdruck etc.“ (Nord 2007: 141) gestaltet.

Über die Betonung eines Textes, die auf akustischer und schriftlicher Ebene mit Hilfe von suprasegmentalen Elementen übertragen wird, kann der Übersetzer auch darauf schließen, wie die Informationsvergabe im Text strukturiert wird, da Ein- oder Überleitungen oft anders betont werden, als neue, unbekannte Informationen. Suprasegmentale Elemente, wie z.B. die Kennzeichnung eines Fragesatzes oder die Klangbilder, das Tempo, der Rhythmus von Texten sind natürlich überaus kulturspezifisch, was sich allein aus der Tatsache ergibt, dass verschiedene Sprachen unterschiedlich klingen. Dies wirkt sich natürlich auch auf die „akustische Imagination“ eines Empfängers aus, der aus Gewohnheit an einen bestimmten Klang von Texten auch entsprechende Erwartungen hat. „Jeder Rezipient geht an einen schriftlichen Text mit seinem muttersprachlichen Musterwissen über die Regelmäßigkeiten und die Gesetzmäßigkeiten der Intonation heran. Das Translat muß daher zunächst die innere Klangstruktur des AT analysieren um sie dann funktionsgerecht in die ZS zu übertragen.“ (Nord 1997: 144) All diese textinternen und -externen Faktoren, die in ihrem Zusammenspiel die Produktion und die Rezeption von Texten, also Kommunikation bedingen und beeinflussen, sind letztendlich darauf gerichtet, beim Empfänger eine bestimmte Wirkung zu erzielen. „Als „Wirkung“ betrachte ich das (vorläufige oder endgültige) Resultat eines Kommunikationsprozesses zwischen Sender und Empfänger.“ (Nord 2007: 149)

Grundlegend für die Wirkung eines Textes ist die Intention des Senders, da er versuchen wird, den Text unter Berücksichtigung aller genannten Faktoren so zu gestalten, dass

dieser seinen Intentionen dienlich ist und mit Hilfe seiner gestalterischen Mittel einen Text zu verfassen, der die gewünschte Wirkung zumindest aller Wahrscheinlichkeit nach erzielen wird. Die Wirkung eines Textes vollzieht sich allerdings erst beim Empfänger, dessen Auffassung und Rezeption entscheiden letztlich, ob sich ein Kommunikationsprozess erfolgreich vollzogen hat, oder nicht. Im Falle einer Übersetzung entspricht die Senderintention dem Skopos der Übersetzung und hier wird besonders deutlich, warum aufgrund der Skopostheorie und des funktionalen Ansatzes eine Übersetzung unter Umständen stark vom Ausgangstext abweichen kann oder muss: Der Ausgangstextproduzent passt zur Gewährleistung der gewünschten Wirkung den Text den Erwartungen und Gewohnheiten, also dem Lebensumfeld der Empfänger an. Wird dieses verändert, weil sich der Empfänger ändert, müssen all diese textexternen und –internen Faktoren an die Unterschiedlichkeit der Zielkultur angepasst werden, um einen wirkungsvollen Kommunikationsprozess zu gewährleisten.

2.3 Übersetzung und Bühnenwirksamkeit

Ausgehend von der Skopostheorie und dem funktionalen Ansatz der Übersetzungswissenschaft können nun Kriterien erstellt werden, nach denen eine Übersetzung analysiert und objektiv kritisiert werden kann. Dazu ist es vonnöten, eine Reihe von Übersetzungsproblemen herauszuarbeiten, die auf jene Faktoren zurückgehen, die auf die Verständlichkeit des Textes bzw. seine Botschaft für den Empfänger und die Übermittlung der Wirksamkeit des Textes im Hinblick auf die Intentionen des Senders gerichtet sind.

Auf Basis dieser Übersetzungsprobleme werden Strategien erfasst, die zur Lösung dieser Probleme geeignet sind. Anhand konkreter Beispiele aus dem Text kann ermittelt werden, welche Verfahren der Übersetzer angewendet hat und welche Auswirkungen dies auf die Gesamtwirkung des Textes hat. Aufgrund dessen kann letztlich beurteilt werden, ob der Skopos der Übersetzung verwirklicht wurde oder nicht. Der Skopos wird vom Auftraggeber, der Übersetzung, der zugleich auch der Textproduzent sein kann, in

Abmachung mit dem Übersetzer bestimmt. Der Skopos ist der Zweck der Übersetzung und gilt als oberste Dominante, die dem Übersetzer als Ziel dient, auf das er all seine Entscheidungen und die Wahl seiner Strategien ausrichten wird. Je nach dem Skopos der Übersetzung werden die im Text enthaltenen Mitteilungen und Botschaften übertragen, so dass sie in der Zielsprache beim intendierten Empfänger die vom Skopos festgestellte Funktion erfüllen. Dabei muss der Text natürlich den Konventionen der Textproduktion, -rezeption und des Textverständnisses angepasst werden. Hier können Übersetzungsprobleme wie Kulturspezifika, kulturelle Präsuppositionen und Eigennamen mit mehr oder weniger starkem Orts- oder Kulturbezug auftauchen, für die der Übersetzer aufgrund der sprachlichen Struktur oder des Fehlens einer Entsprechung des im Ausgangstext angesprochenen Phänomens in der Zielkultur keine spontane Lösung findet. Eine ähnliche Problematik findet sich bei der Übersetzung von Metaphern und Wortspielen, wobei sie häufig eine starke kulturelle Färbung aufweisen und Wortspiele oft auf die spielerische Verwendung sprachlicher Strukturen zurückgehen. Solche Schwierigkeiten, die eine Übersetzung von Texten aller Textsorten verursachen kann, werden hier als allgemeine Übersetzungsprobleme bezeichnet, da sie über die Beschaffenheit des Textes hinausgehen und vielmehr das Textumfeld, die Kommunikationssituation und die daraus resultierende Empfängererwartung betreffen. Für die Wahl einer allgemeinen Übersetzungsstrategie muss der Übersetzer den Text analysieren, ihn weitgehend einem Texttypen und einer Textsorte zuordnen, und aufgrund seines Skopos seine dominanten Funktionen erkennen.

Gerade die Zuordnung des Textes zu einer Textsorte führt in diesem Fall zur zweiten, hier angeführten Kategorie von Übersetzungsproblemen, die sich speziell auf die Übersetzung von Texten der Sorte Bühnentext beziehen. Der Übersetzer steht bei der Übersetzung von Bühnentexten vor besonderen Herausforderungen: „Er wird mit einer Fülle von Fragen szenischer und sprachlicher Natur konfrontiert, und als Experte muss er eine Auswahl treffen.“ (Hörmanseder 2008: 79) Ein Bühnentext schreibt an sich, aufgrund seiner Textsortenspezifika, wenn nicht anders gekennzeichnet, einen Skopos vor, der darauf beruht, dass Bühnentexte und üblicherweise auch deren Übersetzungen, zum Zwecke einer mündlichen Präsentation, einer Aufführung verfasst werden. Natürlich kann dieser Skopos

bei einer konkreten Übersetzung noch genauer eingegrenzt werden oder ein weiterer Skopos wird hinzugefügt. Dennoch kann man aus dieser Tatsache die Funktion eines Bühnentextes allgemein ablesen. Diese Funktion bezieht sich auf die Bühnenwirksamkeit eines Textes und ist letztlich das Ziel einer Übersetzung. Worauf die Bühnenwirksamkeit beruht und welche Aspekte der Übersetzer zu beachten hat, wird unter den Bühnentext spezifischen Faktoren angeführt.

2.3.1 Allgemeine Faktoren

2.3.1.1 Kulturbezogene Faktoren

Kulturspezifika sind Elemente die im Ausgangstext vorkommen und sich so stark auf den Alltag, die Geschichte, die Kultur, die Politik oder ähnliches der Ausgangskultur beziehen, dass es in der Zielsprache keine entsprechende Bezeichnung dafür gibt. „Die Realien sind Identitätsträger eines nationalen/ ethnischen Gebildes, einer nationalen/ ethnischen Kultur - im weitesten Sinne- und werden einem Land, einer Region, einem Erdteil zugeordnet.“ (Markstein 1998: 288) Eine weitere Schwierigkeit sind die zahlreichen und oft schwer zu erfassenden Konnotationen, die beim Rezipienten des Ausgangstextes automatisch mit einem Begriff verbunden werden. Ein wichtiger Schritt bei der Wahl einer Strategie zur Übersetzung von Kulturspezifika ist das Erkennen der „kontextuellen *Wertigkeit* einer Realie im AS- Text (...)“ (Markstein 1998: 290, Hervorhebung im Original). Dabei ermittelt der Übersetzer, wie oft im Text auf ein Kulturspezifikum Bezug genommen wird, ob es der Verdeutlichung des Charakters einer Figur dient, und ob der Zieltext auf die kulturelle Färbung, die ein Kulturspezifikum auslöst, aufgrund seines Skopos verzichten kann. Dabei ist der Blick natürlich immer auf die Zieltextempfänger zu richten und zu beurteilen, wie viel Vorwissen über die Ausgangskultur und wie viel Verständnis für Neues vorausgesetzt werden kann. Aus diesen Betrachtungen heraus wird sich der Übersetzer für eine Strategie entscheiden, wobei es natürlich von Fall zu Fall neu zu entscheiden ist, welche der Lösungen die beste ist.

Eigennamen sind keine Kulturspezifika, sondern können die örtliche oder kulturelle

Zugehörigkeit des Ausgangstextes markieren. Sie sind zwar oft eindeutig kulturell gefärbt oder an eine Kultur gebunden, sind aber letztlich fiktiv oder werden zumindest in einem fiktiven Zusammenhang verwendet. Dabei können Eigennamen zu Übersetzungsproblemen werden, denn selbst fiktive Namen übertragen Botschaften, die auf den sozialen und kulturellen Hintergrund des Autors zurückgehen oder intertextuelle Bezüge aufweisen.²⁹ Unter Eigennamen versteht man in erster Linie Personennamen und Ortsbezeichnungen, wobei diese auch fiktiv sein können. (Vgl. Richter 1982: 13) Aufgrund ihrer Einbettung in Geschichte und Kultur eines Sprachraumes können Eigennamen ein breites Feld an Konnotationen und Assoziationen mit sich bringen, die ein Mitglied einer anderen Kultur u. U. nicht kennt oder versteht, weshalb sie zu Übersetzungsproblemen werden können. „Aus (...) Beispielen für potenzielle Symbolgehalte von EN³⁰, die ihnen in bestimmten Kulturkreisen quasi konventionell innewohnen können, oft aber auch in hohem Maße von der Intention des Sprechers abhängen, ergibt sich für den Übersetzer eines Textes zwangsläufig die Notwendigkeit, über diese nicht am Wort selbst festgemachte Dimension der EN Bescheid zu wissen.“ (Richter 1982: 16) Der Übersetzer als Experte für beide Kulturen muss erkennen, welchen Informationsgehalt er hinzufügen muss, um den Eigennamen mit all seinen Konnotationen und Assoziationen im Kontext des Ausgangstextes dem Rezipienten des Zieltextes verständlich zu machen, denn ein Eigennamen kann in der Kultur des Ausgangstextrezipienten u. U. eine sehr konkrete, an vorhergegangene oder aktuelle, kulturelle oder historische Ereignisse oder Personen gebundene Vorstellung erzeugen. Diese muss dem Übersetzer, als ersten Schritt zur angemessenen Übersetzung von Eigennamen, bekannt und bewusst sein. „Wenn also der Kontext der Übersetzung dafür Indizien liefert, daß der fragliche EN dort bestimmte Assoziationen intendiert, so ergibt sich im Interesse einer intentionsadäquaten Wiedergabe des Gesamttextes die Notwendigkeit, den vollen Bedeutungsumfang des EN in der AS festzustellen.“ (Richter 1982: 19) Der nächste Schritt besteht darin, den Bekanntheitsgrad der Eigennamen in der Zielkultur festzustellen, um so eine passende Übersetzungsstrategie zu wählen und zu entscheiden, wie viel und welche zusätzlichen Informationen vonnöten sind, um im Zieltext das gewünschte Bild zu übermitteln. Dabei gilt es immer zu beachten,

29 Zur Übersetzung von Eigennamen siehe Otto Back, 1983 oder Ilona Kromp, 2008.

30 Das Wort Eigennamen wird im Original des Zitats mit EN abgekürzt.

dass Eigennamen, wie andere kulturbezogene Phänomene, einen Zeitbezug haben, wobei der Bekanntheitsgrad eines Eigennamens in der Ausgangskultur erlöschen kann. „Für den Übersetzer bedeutet diese zeitliche Komponente von EN, daß er -v. a. in literarischen Texten älteren Datums- auf solche Namen stoßen kann, die in der AS ihre Aktualität von einst bereits wieder verloren haben. Er steht hier u. U. vor dem Problem, einen zeitlichen Bezug des Textes auch in der ZS markieren zu müssen.“ (Richter 1982: 133)

Ein weiteres kulturbezogenes Übersetzungsproblem sind intertextuelle Präsuppositionen. Intertextualität ist ein Begriff aus der Literaturwissenschaft, der die konkrete Bezugnahme in einem Text auf einen anderen Text bezeichnet. Im Allgemeinen geht man davon aus, dass jeder Text sich mehr oder weniger auf sein literarisches Umfeld bezieht und Texte, die eine Kultur besonders prägen, in anderen Texten, die in dieser Kultur entstehen, widerspiegelt werden. Intertextualität steht also in engem Zusammenhang mit der Literatur, Geschichte, der Tradition und Kultur eines Sprachraumes und kann daher zu Übersetzungsproblemen führen, besonders, wenn es sich um Anspielungen oder Parodien auf einen Text handelt, zu deren Verständnis es nötig ist, den Text, auf den verwiesen wird, zu kennen.³¹ Intertextualität besteht nicht nur dann, wenn ein Text direkten, wörtlichen Bezug auf einen anderen Text nimmt, wie z.B. in Form von Zitaten, sondern kann sich auch auf einer gesamtextuellen Ebene vollziehen, wie bei Parodien oder Travesties. Hierbei ist es bei einer Übersetzung absolut erforderlich, den Text, der parodisiert wird und dessen Übersetzung zu kennen, um bei der Übersetzung eventuell, wenn der Skopos es erfordert, ähnliche Bezüge zu der gängigen Übersetzung dieses Textes herzustellen und das parodistische Element zu übertragen. Ähnliches gilt für Werke, die sich formal, stilistisch oder inhaltlich an andere Werke anlehnen oder diese zum Vorbild haben.

Der Text erhält seinen Sinn durch Beziehungen zu anderen Texten. Intertextualität wird zu seinem wesentlichen Merkmal. Sie ist jedem Text wesentlich eingeschrieben. Der Dialog der Leser mit dem Text und der Dialog der Texte untereinander ist nicht ausschließlich ein literarischer Dialog. Er schließt vielmehr die Beziehung zu Geschichte, Ideologie, Macht und Gesellschaft mit ein. (Prunc 2007: 255)

31 Dazu vgl. den Artikel von Julia Kristeva „Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman“, 1967 oder Gerard Genette, 1993.

Präsuppositionen werden von Nord wie folgt definiert: „Präsuppositionen in diesem Sinne sind also Äußerungen, die der Sprecher in Bezug auf den Horizont des Hörers macht.“ (2007: 110) Der Sender des Textes lässt Informationen aus, da er davon ausgeht, dass diese dem Rezipienten ohnehin bekannt ist und er die Informationsvergabe im Text auf unbekannte oder für den Rezipienten interessante Information beschränken will. „Es gehört gewissermaßen zu den sozialen Konventionen, daß ein Sprecher nichts Triviales (aber auch nichts Unverständliches) äußert, sondern die Situation, das Vorwissen des Hörers und die Relevanz des Gesagten einigermaßen richtig einschätzt.“ (Nord 2007: 111) Daraus lässt sich erkennen, dass Präsuppositionen an soziale und kulturelle Konventionen gebunden sind und an die Zielkultur, deren Vorwissen anders eingeschätzt werden muss, angepasst werden, da dem Rezipienten der Zielkultur Präsuppositionen, die Rezipienten der Ausgangskultur problemlos verstehen, u. U. fremd sind und in der Übersetzung somit Informationslücken entstehen. Es ist nicht leicht, Präsuppositionen im Ausgangstext zu ermitteln, da es sich um Auslassungen handelt, die dem Übersetzer aufgrund seiner Kenntnisse der Ausgangskultur nicht immer auf erstem Blick erkennbar sind. Der Übersetzer muss also versuchen, sein eigenes Wissen über die Ausgangskultur in den Hintergrund zu drängen, um zu ermitteln, was einem Empfänger der Zielkultur unverständlich erscheinen würde.³² Intertextuelle Präsuppositionen können aufgrund ihrer starken Bezugnahme auf die Ausgangskultur zu Übersetzungsproblemen werden, insbesondere, wenn sie aus dem Bereich der Mythologie und Sagenwelt der Ausgangskultur oder der Erziehung und Bildung stammen, für das Mitglied einer Kultur also zu einer Art Grundwissen gehören, der Zielkultur aber fremd sind. Es unterschiedliche Möglichkeiten Präsuppositionen zu übertragen, wobei es nicht immer möglich ist, den intertextuellen Bezug zu erhalten.

Zur Übersetzung von kulturbezogenen Übersetzungsproblemen in Texten gibt es mehrere Möglichkeiten, die auf die Strategien zur Übersetzung von Wortspielen, welche Delabastita (1998: 285f) erstellt hat, zurückgehen.³³ Eine Strategie ersetzt ein kulturell geprägtes Textelement mit einem ebenso kulturell geprägten Element der Zielkultur, wobei die Bedeutung des Bezuges nicht verloren geht, sondern mittels eines ähnlichen kulturellen

32 Zur Übersetzung von Präsuppositionen siehe auch Janosch Pätöfi, 1973 oder Peter Newmark, 1981.

33 Diese Strategien werden in Bezug auf Wortspiele und mit Zitaten des Autors im Abschnitt 2.1.3.2 dieser Arbeit ausführlich beschrieben. Sie dienen auch als Grundlage der Textanalyse im Kapitel 4 dieser Arbeit.

Phänomens in der Zielkultur übertragen wird. Bei einer anderen Strategie wird die kulturelle Färbung des Textelementes im Ausgangstext in der Zielsprache erklärt, wobei aber kein ähnliches Kulturspezifikum der Zielkultur verwendet wird. Eine weitere Strategie ist die sogenannte Nullübersetzung, bei der das Kulturspezifikum, oder die Stelle im Text, die starke kulturelle Bezüge aufweist, völlig weggelassen wird. Dies kann vor allem bei Bezügen auf Phänome vorkommen, die dem Zielpublikum völlig fremd sind, und bei denen es im Rahmen des Textes nicht die Möglichkeit gibt, sie den Zieltextempfängern näherzubringen, oder die in der Zielkultur als sehr unkonventionell oder als Tabu empfunden werden.

Als weitere Möglichkeit kann das kulturbezogene Textelement wort- wörtlich in den Zieltext übernommen werden. Diese Strategie bietet sich vor allem dann an, wenn vom Zielpublikum Vorwissen über die Sprache und Kultur zu erwarten ist. Eine weitere Übersetzungsstrategie besteht darin, kulturbezogene Elemente in den Zieltext an Stellen einzubauen, an denen im Ausgangstext kein Element mit kultureller Färbung vorhanden ist, um an anderer Stelle nicht übertragene Bezüge passend wiederherzustellen. So können Kulturbezüge auch hergestellt werden, wo im Ausgangstext gar kein Textmaterial vorhanden ist, wenn es sich im Zieltext anbietet. Damit behält der Text sein Gesamtbild und seine kulturelle Färbung bei. Wenn es im Rahmen des Textes passend ist und die Textsorte es erlaubt, so besteht auch die Möglichkeit, Kulturspezifika oder andere kulturelle Bezüge im Text mit Hilfe von Erklärungen im Fließtext oder als Fußnoten zu erläutern. Diese Strategie kann bei der Übersetzung von Bühnentexten natürlich nicht oder nur sehr eingeschränkt angewendet werden. Fußnoten werden als Teil des Nebentextes vom Publikum nicht rezipiert und sind daher überflüssig und Erklärungen im Fließtext müssten im Rahmen der Dialoge, die aber zeitlich stark an die Situation oder den Verlauf des Stückes gebunden sind, stattfinden und dürfen den Sinnzusammenhang nicht stören.³⁴

2.3.1.2 Wortspiele und Metaphern

Wortspiele sind besondere sprachliche Phänomene. Ihre Abhängigkeit von sprachlichen Strukturen und ihre enge Bindung zu kulturellen und intertextuellen Bezügen erschwert die

³⁴ Siehe dazu Beispiel 6 im Abschnitt 4.2.1.1 dieser Arbeit.

Übersetzung oft sehr. Es gibt unterschiedliche Bildungsweisen von Wortspielen wie die Verbindung von lautähnlichen Wörtern oder Homonymen, das Spiel mit Wörtern, die mehr als eine Bedeutung haben, oder mit grammatikalischen Mehrdeutigkeiten.³⁵

Zur Übersetzung von Wortspielen gibt es eine Reihe von Strategien, die in ihren Grundzügen hier aufgelistet werden: Ein Wortspiel wird mit einem Wortspiel in der Zielsprache übersetzt, „das sich vom AS- Wortspiel bezüglich der Form, der Semantik, der textuellen Wirkung und / oder der kontextuellen Einbettung mehr oder weniger unterscheiden kann.“ (Delabastita 1998: 286)

Bei der zweiten Strategie wird zwar das Wortspiel nicht beibehalten, aber zumindest eine der beiden Anspielungen, also Bedeutungen des Wortspieles bleibt erhalten. „Das Wortspiel wird durch eine Wendung ohne Wortspielcharakter wiedergegeben, durch die beide Bedeutungen (durch eine wortspiellose Verknüpfung) erhalten bleiben oder durch die eine der beiden Bedeutungen geopfert wird.“ (Delabastita 1998: 286)

Die dritte Strategie ersetzt das Wortspiel durch ein anderes rhetorisches Mittel wie Metapher, Alliteration, Reim, etc. um den sprachspielerischen Effekt des Textes zu erhalten. Die vierte Strategie wird als Nullübersetzung bezeichnet, anstelle eines Wortspieles kommt kein Wortspiel, die Textstelle im Ausgangstext wird im Zieltext einfach ausgelassen. Als fünfte Strategie kann das Wortspiel der Ausgangssprache wortwörtlich, mit Erhaltung der Satzstruktur und des unmittelbaren Kontextes im Ausgangstext in der Zielsprache reproduziert werden. Bei der sechsten Strategie wird ein Wortspiel verwendet, wo im Ausgangstext die Botschaft nur mit rein allgemeinsprachlichen Mitteln übertragen wird, also kein stilistisch markiertes sprachliches Element vorhanden ist. Die siebte Strategie entspricht einer Art Ausgleich für eine Nullübersetzung, bei ihr wird an einer Stelle im Zieltext ein sich anbietendes Wortspiel verwendet, wo im Ausgangstext keines vorhanden ist, um an anderer Stelle nicht übersetzte Wortspiele sozusagen zu ersetzen, damit der Effekt des Gesamttextes gewahrt wird. „Völlig neues Textmaterial wird hinzugefügt. Es enthält ein Wortspiel, das im AS-Text keine erkennbare Vorlage hat, und dient der Kompensation.“ (Delabastita 1998: 287)

Die achte Strategie beinhaltet die Erläuterung von Wortspielen z.B. mit Hilfe von Fußnoten. Diese Strategien können natürlich untereinander kombiniert werden. Ferner

35 Zur Übersetzung von Wortspielen siehe Dirk Delabastita, 1993 und Frank Heibert, 1993.

bieten sie eine Basis zur Analyse von Vorgehensweisen im Bezug auf andere Übersetzungsprobleme und können damit auch für die Analyse von Übersetzungsproblemen wie Kulturspezifika, Eigennamen, Präsuppositionen und Metaphern zur Anwendung kommen. Daher bilden sie auch die Grundlage für die konkrete Übersetzungsanalyse anhand von Textbeispielen im Kapitel 4 dieser Arbeit.

Zur Übersetzung von Metaphern können, wie gesagt, oben geschilderte Strategien verwendet werden, wobei man beachten muss, dass eine Metapher sich auf drei Ebenen verwirklichen muss, um zu funktionieren, wobei das Objekt, das beschrieben wird mit dem Bild, mit dem es in Verbindung gebracht wird, gemeinsam einen Sinn ergibt und dieser Sinn sehr kulturspezifisch ist, nachdem stark kulturell gebundene Zeichensysteme bei Metaphern oft ihrem ursprünglichen Kontext enthoben werden und mit veränderter Bedeutung in einen ganz anderen Zusammenhang gebracht werden.³⁶ Außerdem sind Metaphern in großem Maße zeitgebunden, wodurch sie zu unterschiedlichem Grade verwendet und eingebürgert werden. So gibt es Metaphern, deren ursprüngliche Bedeutung nicht mehr nachvollziehbar ist oder solche, die vom Autor in diesem speziellen Text erfunden wurden.

2.3.2 Bühnentextspezifische Faktoren

2.3.2.1 Mündlichkeit des Bühnentextes

Die Mündlichkeit eines Bühnentextes ist ein sehr wichtiger Aspekt für die Übertragung der Bühnenwirksamkeit, da sie dem geschriebenen, literarischen Text die nötige Lebendigkeit und Überzeugungskraft einer natürlichen, spontan geführten Unterhaltung verleiht. Das spielt natürlich vor allem bei der Aufführung eine Rolle und somit ist die Mündlichkeit des Textes ein Indiz dafür, dass der schriftliche Text als gesprochener zur Anwendung kommen soll. Sprachliche Merkmale der direkten Kommunikation und der Umgangssprache werden vom Autor bewusst als Stilmittel eingesetzt. Dazu gehören Ausrufe, Unterbrechungen, Sinnbrüche, idiomatische Rede, die Verwendung einer spielerischen Sprache und sprachliche Reduktionen. Sprachliche Reduktionen geben einem Text eine

³⁶ Siehe auch Werke von Ernst Kurth, 1995, Pavel Bak, 2007 oder Gudrun Frieling, 1996.

umgangssprachliche Färbung und erhöhen die Mündlichkeit des Bühnendialoges, deshalb sind sie ein wichtiges Stilmittel, das bei der Übersetzung Beachtung finden muss. Auslassungen und Ellipsen sind in diesem Zusammenhang relevant, denn sie ahmen direkte Kommunikation nach und geben den Bühnenfiguren charakteristische, sprachliche Färbungen. Auch das Zusammenspiel von nicht- sprachlichen und sprachlichen Zeichen erlaubt es bei einer Aufführung, gewisse Informationen nicht zu verbalisieren, da sie auf anderem Wege ersichtlich sind. Dies verdeutlicht auch den starken Situationsbezug eines Bühnentextes, aufgrund dessen der Textproduzent Implikationen, Mehrdeutigkeiten und Anspielungen in den Text einbauen kann, die dem Publikum Interpretationsfreiheit geben und somit die Spannung erhöhen. Diese Aspekte müssen bei der Übersetzung beachtet werden, da sie wichtige Träger der Bühnenwirksamkeit sind.

2.3.2.2 Verständlichkeit des Textes

Das Ziel einer Übersetzung ist es, eine Botschaft zu übermitteln, die vom Rezipienten verstanden wird. Das Verständnis vollzieht sich aufgrund von Assoziationen, die beim Rezipienten automatisch mit etwas bereits Bekanntem gebildet werden. Die aufgefasste Botschaft wird schließlich vom Rezipienten interpretiert.

Die rein akustische Ebene der Wahrnehmung eines Textes durch das Publikum erschwert das Textverständnis. Der Dialog folgt einem gewissen Tempo, meist ohne wesentlich lange Pausen zu machen und das Publikum ist somit gefordert, den Text rasch aufzunehmen, dem Geschehen zuzuordnen, zu interpretieren und mögliche Anspielungen, Scherze oder Verweise zu erkennen. Dabei können nicht gehörte Aussagen nicht wiederholt werden. Textverständnis muss sich nicht nur beim Publikum als intendierter Empfänger einstellen, sondern natürlich auch beim Übersetzer. „Textverstehen heißt also in unserem Zusammenhang, auf Vorwissen und Intuition zurückgreifen zu können, den Text als Ganzes zu erkennen und dabei Assoziationen zu bilden, um die Gestaltung eines neuen Textes zu ermöglichen“ (Hörmanseder 2008: 94) Dieser Text soll natürlich vom Publikum verstanden werden, das das Theater besucht, wobei es im Allgemeinen bestimmte Voraussetzungen erfüllt, die für das Verständnis grundsätzlich nötig sind, über mehr oder

weniger ausreichende Vorkenntnisse verfügt, um der Handlung des Stückes folgen zu können und seinerseits gewisse Grunderwartungen an des Theater stellt, die auf soziale und theatralische Konventionen zurückgehen. Das Verstehen eines Textes ist dabei von mehreren Faktoren abhängig wie der Hörbarkeit, Sprechbarkeit und der Atembarkeit des Bühnentextes.

Die Hörbarkeit steht stark in Verbindung mit der Sprech- und Atembarkeit eines Textes. Ein Bühnentext wird über das Ohr aufgenommen, weshalb die akustische Situation relevant ist. Überhören oder akustisches Nichtverstehen können auf einen Rezipienten sehr schnell eine äußerst frustrierende Wirkung haben. Daher muss der geschriebene Text und damit auch dessen Übersetzung stets im Hinblick darauf verfasst werden, dass er in gesprochener Form leicht wahrnehmbar, also hörbar, begreiflich und klar bleibt. Eine Aufführung ist ein einmaliges Geschehen, das von Gleichzeitigkeit geprägt ist und sich in einer gewissen Geschwindigkeit abspielt, es ist also nicht möglich, Unverstandenes zu wiederholen. Ferner ist es wohl kaum für den Erfolg des Stückes zuträglich, wenn zu schnell zu viele komplizierte Botschaften an das Ohr des Empfängers dringen, denn er muss sie ja erst noch verarbeiten, also erfassen, begreifen, zuordnen und interpretieren. Daher ist ein weiterer Faktor, der die Verständlichkeit eines Bühnentextes auf rein sprachlich- textueller bzw. lexischer Ebene beeinflusst, die Tatsache, dass dem Publikum Worte und speziell Wortverbindungen, die ihm geläufig oder zumindest bekannt sind, viel leichter verständlich sind. „Ein Wort ist in der Regel viel schwerer zu verstehen (es braucht mehr geistige Energie beim Verstehen und ist beim Überhören schwerer zu erraten), je seltener es vorkommt.“ (Levý 1969: 131)

Dies gilt natürlich in erster Linie für Ausdrücke, die in einer bestimmten Kultur zu einer bestimmten Zeit gängig sind. Hier kann man auch den Grund erkennen, warum Stücke innerhalb des selben Sprach- und Kulturraumes schwer bzw. unverständlich werden und ihre Bühnenwirksamkeit verlieren. Daher muss ein veralteter Text auch bei der Übersetzung zeitliche und sprachliche Distanzen überwinden. Der Übersetzer muss die „moderne“ Sprache, insbesondere auch die Theatersprache der Zielkultur kennen. Damit rechtfertigt sich auch die Forderung vieler Übersetzer, ältere Stücke oder Klassiker regelmäßig neu zu übersetzen. „Die Verständlichkeit eines Textes nimmt mit der Zeit ab,

weil einige sprachliche Elemente (Wörter und Konstruktionen) aufhören, geläufig zu sein.“ (Levý 1969: 131) Diese Erleichterung der Verständlichkeit nimmt mit Verlauf des Stückes zu, da die Verwendung unüblicher Ausdrücke ab einer gewissen Häufigkeit im Stück selbst geläufig werden.

Die Verständlichkeit geht Hand in Hand mit der Sprechbarkeit eines Textes. Je klarer die Sprache, desto leichter ist sie zu sprechen und zu verstehen. Schwer auszusprechen sind natürlich Aneinanderreihungen von Konsonanten, vor allem von zwei gleichen Konsonanten am Anfang und am Ende von zwei aufeinander folgenden Wörtern. Eine weitere Rolle für das Textverständnis spielt die Syntax, die den Rhythmus des Textes mit bestimmt. Kürzere Sätze und Satzreihen lassen sich leichter sprechen und aufnehmen als komplizierte Satzgefüge mit vielen untergeordneten Sätzen. Darauf kann auch der Übersetzer Einfluss nehmen indem er unter Beachtung der logischen Zusammenhänge des Textes und ohne den Sprech- und Klangrhythmus zu stören, untergeordnete Sätze in Nebensätze auflöst oder einen langen Satz in mehrere, kürzere Sätze unterteilt. Dabei muss er allerdings den inneren Rhythmus des Textes beachten, den der Autor erreicht, indem er gezielt den Text interpunktiert, mithilfe der Syntax sowie der Wortwahl also ein Tempo vorgibt, das den Verlauf der Handlung begleitet und unterstreicht, was den Übersetzer dazu verpflichtet, besondere Funktionen der Syntax und Wortwahl zu analysieren und zu übertragen. „Der Rhythmus ist ein wesentlicher Bestandteil der Motorik eines jeden Theaterstückes. gemeint ist damit zunächst der innere Rhythmus der Intensität, das Alternieren von Spannung und Entspannung, das Abwechseln der Akzente.“ (Snell-Hornby 1996: 132)

Die Sprechbarkeit eines Textes beruht auch auf dem Klang der Worte, deren Anzahl von Konsonanten und Vokalen den Gesamtklang verändern kann, dem Rhythmus der Dialoge, der Syntax, der Intonation und Interpunktion, die Länge der Dialoge etc.

Eng verbunden mit dem Kriterium der Sprechbarkeit ist das der Atembarkeit. Dazu gehören natürlich Atempausen, die gesetzt werden müssen, ohne dabei den Rhythmus der Sprache zu stören oder den Sinn der Botschaft zu verändern oder den Schauspieler in Atemnot zu bringen. Emotionen werden in dramatischen Dialogen häufig durch die Struktur der Sätze und die Beschaffenheit der Worte ausgedrückt. Kurze, abgehackte Sätze

mit wenigsilbigen Worten erzeugen den Eindruck von Erregung und Hektik, sie bringen den Schauspieler dazu, häufigere Atempausen zu machen, somit wird dessen Atemrhythmus schneller. Emotion wird letztlich also auch durch die Atmung übermittelt. Der Autor setzt die Syntax bewusst ein und selbst die Wortwahl übermittelt eine eigene Botschaft. Die muss der Übersetzer auch im Hinblick auf den Schauspieler bedenken. „Um die Spielbarkeit zu sichern muß sich der Wortlaut des Textes nach dem Rhythmus der seelischen Gefühle richten. Der Begriff Atembarkeit besagt in diesem Zusammenhang, daß Satzrhythmus und Wortlänge den Emotionen entsprechen sollen, die der Schauspieler über den Atem transportiert.“ (Haag 1984: 221)

All diese Faktoren bedingen zuletzt die Spielbarkeit. Sie bedingt das Wechselspiel zwischen dem Bühnendialog und dem Verhalten der Bühnenfiguren, das in sich stimmig sein soll, um beim Publikum keine Missverständnisse hervorzurufen. Susan Bassnett McGuire hält jedoch Begriffe wie Sprechbarkeit und Spielbarkeit, als Kriterien für eine geglückte Bühnenübersetzung, für irreführend. Dabei bemängelt sie die Tatsache, dass es keine klare Definition gibt, die diese Begriffe umreißt und dass der Mangel an theoretischen Werken zum Prozess der Umsetzung eines geschriebenen Bühnentextes in ein inszeniertes Stück keine Feststellung darüber zulässt, was einen Text spielbar macht. „I have great problems with ‘performability’. It seems to me a term that has no credibility, because it is resistant to any form of definition. (...) There is never any indication of what ‘performable’ means and why a text should be more performable than another.“ (Bassnett 1998: 95) In ihren eigenen theoretischen Arbeiten zu diesem Thema kommt sie zur Theorie, dass der Terminus Spielbarkeit, der zugleich mit dem naturalistischen Drama erschien, in Zusammenhang mit der logischen, also widerspruchsfreien Zeichnung der Charaktere und der Kohärenz zwischen den sprachlichen und außersprachlichen Zeichensystemen bei der Aufführung steht. In ihren Augen ist es aber die Hauptaufgabe des Übersetzers, den sprachlichen Teil einer Aufführung zu bearbeiten, wobei die Anpassung der sprachlichen Zeichen an die außersprachlichen Zeichen, die bei der Aufführung die gleiche Rolle spielen, wie der Text, die Aufgabe anderer an der Aufführung mitarbeitender Personen ist. „Once we accept that the written text is merely one element in an eventual performance, then this means that the translator, like the writer, need not be

concerned with how the written text is going to integrate into other sign systems.“ (Bassnett 1998: 99) Dabei wird allerdings davon ausgegangen, dass ein Autor, wenn er einen Bühnentext schreibt, diesen nicht im Hinblick auf eine Aufführung konzipiert und seinen Text nicht so verfasst, dass er dazu taugt ist, sinnvoll aufgeführt und von einem Publikum verstanden zu werden. Fabienne Hörmannseder ist andererseits der Meinung, dass ein Autor einen Bühnentext im Hinblick auf dessen Spielbarkeit konzipiert. Die Aufführung auf der Bühne ist also im Kopf von Anfang an, wenn auch nur gedanklich, vorhanden und genauso sollte auch bei der Übersetzung von Bühnentexten verfahren werden. Außersprachliche Aspekte, die Möglichkeiten und Grenzen einer Inszenierung für die Bühne, Beschränkungen und Bestimmungen, die auf soziale und theatralische Konventionen zurückgehen und die Erwartung des Publikums beeinflussen, also gänzlich theaterspezifische Aspekte, müssen bei einer Übersetzung, die einen spielbaren Text liefern soll, beachtet werden.

Das bedeutet daher für beide Verfasser, dass sie in der Original- wie in der Zielsprache einerseits verbale und nicht- verbale Aspekte, die kulturellen Gegebenheiten, andererseits die bühnenspezifischen Probleme berücksichtigen müssen, damit der Text auf der Bühne spielbar ist. In anderen Worten, um eine spielbaren und bühnenwirksame Übersetzung zu schaffen, muss der Übersetzer nicht nur den sprachlichen Text, sondern auch die theaterspezifischen oder szenischen Parameter berücksichtigen." (Hörmannseder 2008: 102)

Das Ziel einer Aufführung ist es, den Zuschauer mittels Zeichen Bedeutungen zu übermitteln. Wenn das Publikum die Zeichen richtig versteht, so reagiert es auch darauf und es kommt zu einem Kommunikationsprozess. Die Entstehung dieses Kommunikationsprozesses ist ein Zeichen dafür, dass eine spielbare, bühnenwirksame Aufführung produziert wurde. Die Spielbarkeit eines Textes steht also eng in Verbindung mit der Verständlichkeit des Textes durch das Publikum, sie beruht auf der Interaktion zwischen Publikum und Bühnengeschehen. „Die Spielbarkeit eines Textes hängt eng zusammen mit der potenziellen Wechselwirkung zwischen Bühnenfiguren und Zuschauern.“ (Snell- Hornby 1984: 104) Auch für Ansgar Haag „hängt die Spielbarkeit eines Bühnenwerkes mit der Rezeption eines Textes eng zusammen.“ (1984: 221) Daraus

ergibt sich, dass bei der Übersetzung und Inszenierung unter Umständen Änderungen und Streichungen am Text vorgenommen werden können, um die Spielbarkeit zu erhöhen. „Es geht nicht um die Umcodierung von einzelnen Wörtern, sondern um eine künstlerische Neugestaltung im Dienste der Spielbarkeit. Um dem gerecht zu werden, muss der Übersetzer über eine gewisse Freiheit verfügen und sollte vor allem kreativ, das heißt in einem gewissen Maße künstlerisch begabt sein.“ (Hörmanseder 2008: 103) Auch Susan Bassnett empfindet Spielbarkeit als Möglichkeit einer Rechtfertigung für einen Übersetzer, eine Strategie anzuwenden, bei der er den Zieltext stark vom Ausgangstext loslöst, um auf der Bühne die selben Botschaften zu übermitteln und ähnliche Wirkungen, wie im Ausgangstext zu erzeugen. „‘Performability’ allows the translator to take greater liberties with the text than many might deem acceptable, in the interest of the end product of ‘performability’.“ (Bassnett 1998: 96)

Ein weiterer wichtiger Aspekt, der die Verständlichkeit des Textes beeinflusst, ist dessen Kohärenz, also das unwidersprüchliche Zusammenspiel zwischen den im Bühnentext gegebenen Informationen, den Dialogen, dem Verhalten der Figur und dem Situationskontext. Bei einem Bühnentext spielt die Kohärenz vor allem aufgrund des starken Situationsbezugs eine besondere Rolle. Bei einer Übersetzung muss darauf geachtet werden, dass keine widersprüchlichen oder falschen Informationen durch Ungenauigkeit übermittelt werden, da dies das Gesamtbild der Aufführung stört und das Publikum verwirrt. Kohärenz in Bühnentexten beinhaltet natürlich auch die Charakterzeichnung, wobei der Autor dafür auf linguistische, paralinguistische und kinesische Zeichen, sowie auf die Verwendung spezifisch markierter Sprache und textgestalterische Mittel zurückgreifen kann.³⁷ Dabei muss dem Übersetzer immer die unterschiedliche Funktion von Zeichen in unterschiedlichen Kulturen vor Augen sein. „(...) Dramatic language also shapes and modules the characters: through the characters’ utterances we infer not just their personalities and deepest feelings, but also the changes in the relationship amongst them, which is often at the core of the plot.“ (Cunico 2005: 2)³⁸

Im Hinblick auf eine Inszenierung ist zu beachten, dass zu allen sprachlichen Zeichen und Informationen, die im Bühnentext vorhanden sind, auch außersprachliche Zeichen

³⁷ Vergleiche dazu Poyatos, 1993.

³⁸ Vergleiche dazu Van Peer, 1989: 9

hinzugefügt werden. Dabei spielen vor allem Beschreibungen der Charaktere sowie der Kulisse, die im Text vorkommen, eine Rolle für die Umsetzung eines Textes. Es kann zwar nicht die Aufgabe eines Übersetzers sein, all diese visuellen und akustischen Zeichen zu bestimmen und aufeinander abzustimmen, da er nicht dazu beauftragt ist, das Stück zu inszenieren, es erleichtert die Arbeit des Regisseurs aber unglaublich, wenn der Übersetzer die Tatsache berücksichtigt, dass ein Bühnentext letztlich inszeniert und aufgeführt werden soll und das dabei nötige Zusammenwirken unterschiedlichster Zeichensysteme im Auge behält. All diese Aspekte bedingen einander in einem Wechselspiel aus Faktoren, die sowohl dem Verfassen als auch der Beurteilung von Übersetzungen von Bühnentexten dienlich sein können.

2.4 Übersetzung und Inszenierung

Der Bühnentext als schriftliche Vorlage und die Inszenierung können als jeweils eigenständige Werke begriffen werden, die einander bedingen und miteinander aufgrund zahlreicher Verknüpfungen in Verbindung stehen. „Das Drama bietet in seiner doppelten ästhetischen Kommunikation als Literatur und Theater den Ausgangspunkt für zwei semiotische Transformationen: eine interlinguale, die literarische Übersetzung und eine intersemiotische, die theatrale Inszenierung.“ (Totzeva 1995: 12) Diese drei Ebenen bestimmen einander, wobei der dramatische Text die Grundlage für die Gestaltung des theatralen Textes.³⁹ „Und wenn man bedenkt, daß ein und dersebe Bühnentext (...) verschiedene Bühnenrealisierungen finden kann, dann kann man den literarischen Bühnentext sogar als Grundform bezeichnen, die in verschiedenen Bühnenrealisierungen jeweils nur in einer unvollständigen, eingeschränkten Weise sichtbar wird.“ (Donnenberg 1980: 20) Der Inszenierung einer Übersetzung liegen also zwei Transformationsprozesse zugrunde. Jede Transformation hat ihre Möglichkeiten und Grenzen, wobei die Grenzen häufig zur Deformation des Originals führen können. Bei der Übersetzung muss somit darauf geachtet werden, dass im dramatischen Text des Originals auch der Schlüssel zur intersemiotischen Transformation, der Inszenierung liegt. Daher muss der Übersetzer den

³⁹ Der dramatische Text ist dabei der schriftlich vom Autor verfasste Text, der theatrale Text ist der Text der inszenierten Aufführung.

Ausgangstext auf seine Strukturen und Zeichen untersuchen, die ihn zu einem dramatischen Text machen, der wiederum in einen theatralen Text transformierbar ist, damit der Zieltext der Rolle des Ausgangstextes entspricht.

Die Übersetzung eines dramatischen Textes kann dessen Inszenierung gegenüber dem Ausgangstext sogar erleichtern, da die Bühnenwirksamkeit aus dem dramatischen Text bereits gefiltert wurde und interpretiert und transformiert wurde. In diesem Sinne muss man allerdings bedenken, dass bei der Übersetzung Interpretationsmöglichkeiten und die Fülle der Zeichen des Ausgangstextes verloren gehen können, da Unklarheiten oder Mehrdeutigkeiten vom Übersetzer interpretiert und verbalisiert werden müssen und daher im Zieltext unter Umständen verloren gehen. „Eine besonders verbreitete, traditionell literaturwissenschaftliche Betrachtungsweise ist die Ansicht, Translate seien semantisch als Reduktion komplexer dramatischer Texte zu beschreiben, insofern sie deren Unbestimmtheitsstellen interpretierend ausfüllen (...)“ (Totzeva 1995: 76) Dennoch muss bedacht werden, dass es bei einer Unzahl von Interpretationsmöglichkeiten nie gelingen wird, alle möglichen Bedeutungen zu übertragen, da sie auch an die Struktur der Sprache und der Unterschiede der Zeichensysteme angepasst werden. Dies geschieht auch bei der Inszenierung, die zu den rein sprachlichen Zeichen des dramatischen Textes visuelle und akustische Zeichen hinzufügt um die sprachlichen Zeichen zu ergänzen und zu verdeutlichen.

Doch auch die Bedeutung dieser nonverbalen Zeichen konstituiert sich erst beim Empfänger und daher müssen diese Zeichen dem Verständnis und der Zeichenverwendung des Empfängers angepasst werden. „Es wird auch oft übersehen, daß die theatralen Zeichen als Interpretanten von Zeichen ihre eigene Bedeutungsfülle, keineswegs bloß die Signalfunktion von Verkehrsschildern, mitbringen.“ (Totzeva 1995: 77) Da der Bühnentext immer im Hinblick auf eine Inszenierung und eine Aufführung verfasst wird, sind schon im dramatischen Text nichtsprachliche Zeichen festgeschrieben. Diese Zeichen, die in der Struktur des Textes enthalten sind, können unter Umständen den selben Stellenwert als Bedeutungsträger erhalten, wie die sprachlichen Zeichen. Die Untersuchung eines Textes unter Berücksichtigung beider Ebenen kann Aufschluss darüber geben, in welchem Verhältnis eine Übersetzung oder Inszenierung zum Ausgangstext steht, wie sehr die

Bühnenwirksamkeit übermittelt und die semantischen Elemente übertragen wurden.

Der dramatische Text drückt nonverbale Zeichen verbal aus. Er enthält Hinweise auf eine mögliche Inszenierung, sei es im Nebentext, den Regieanweisungen, oder im Dialog selbst. Andere Zeichen, die Aufschluss über eine mögliche Inszenierung geben, werden im Text nicht explizit erwähnt, sondern müssen aus dem Stil, der Logik, dem Gesamtbild des dramatischen Textes entnommen werden. Ein dramatischer Text geht immer mit einer Handlung einher. Daher ist er immer in konkrete Situationen eingebettet. Dieser konkrete Kontext erleichtert es sowohl dem Regisseur, als auch dem Übersetzer, die im Text verborgenen Zeichen zu erkennen und richtig zu deuten.

Es gibt Uneinigkeit darüber, inwiefern eine Inszenierung als Text betrachtet werden kann. Fischer Lichte definiert eine Aufführung als einen „strukturierten Zusammenhang von Zeichen“ (1983: 10), was als eine sehr weite Definition von Text gilt. Die Besonderheiten am Text als Inszenierung liegen darin, dass zwischen dem dramatischen Text und seiner Inszenierung ein ähnlicher intertextueller Bezug besteht, wie zwischen Ausgangstext und Übersetzung, wobei das Verhältnis der Texte untereinander von Totzeva als „Deformation und Äquivalenz“ (1995:86) beschrieben wird. Ein großer Unterschied zwischen dem literarischen Bühnentext und dessen Inszenierung liegt natürlich darin, dass eine Inszenierung einmalig ist und nur für die Dauer der Aufführung besteht, während der ihr zugrunde liegende Text festgeschrieben ist und beliebig oft, über lange Zeit hinweg rezipiert werden kann. Das bedeutet, dass ein Dramatext veralten kann, dass die Inszenierung den Text an neue, andere Bedingungen anpassen muss, um ihn dem Rezipienten verständlich zu übermitteln. Das gleiche gilt natürlich für eine Übersetzung, wobei es eine Frage des vereinbarten Skopos ist, wie sehr der Text adaptiert werden soll. Der Übersetzer muss das Zusammenwirken der Zeichen im dramatischen Text und im theatralen Text, also dessen Bühnenwirksamkeit analysieren und übersetzen. Dazu muss zu aller erst festgestellt werden, worin die Bühnenwirksamkeit eines Bühnentextes überhaupt besteht und daher müssen in erster Linie die Kommunikationszeichen im Text untersucht werden. „Es geht darum, das theatrale Potenzial durch die Konzipierung dramatischer Texte für eine theatrale Kommunikation zu erklären. Grundlegend ist die primäre literarische Kommunikation des Textes da die beiden Transformationen, Übersetzung und

Inszenierung von den Bedeutungen ausgehen, die der jeweilige Rezipient am dramatischen Text konstituiert.“ (Totzeva 1995: 20)

Der Bühnentext dient als Ausgangspunkt für die Übersetzung wie für die Inszenierung und in beiden Fällen kommt es zu einem Transfer, durch den der Ausgangstext unvermeidlicher Weise interpretiert wird und abgewandelt wiedergegeben wird. Dadurch können bei beiden Formen der Transformation Mehrdeutigkeiten des Ausgangstextes verloren gehen, indem der Übersetzer oder der Regisseur sich für eine mögliche Deutungsweise entscheiden und diese mittels der ihnen zur Verfügung stehenden Zeichensysteme hervorheben. Wird der Bühnentext übersetzt, so liefert der übersetzte Text die Grundlage für eine Inszenierung in der Zielkultur. Daraus folgt, dass „jede Übersetzung eines Dramas Entscheidungen fällt und Vorgaben liefert, welche eine spätere Inszenierung maßgeblich zu beeinflussen vermögen.“ (Fischer- Lichte 1988: 129) Ein Ausgangstext lässt sehr viele Inszenierungen und Übersetzungen zu. Dabei kann sich eine Inszenierung sehr weit vom Ausgangstext entfernen, da ihr mehr Mittel als nur sprachliche Zeichen zur Verfügung stehen, um Botschaften zu übermitteln.

Nun stellt sich die Frage, welche Rolle die Übersetzung im Hinblick auf eine Inszenierung spielt. Inwiefern muss der Übersetzer außersprachliche Zeichen beachten oder bearbeiten, die für die Umsetzung der Arbeit des Regisseurs relevant sind? Ist es die Aufgabe eines Übersetzers, ein gesamtes Regiekonzept zu erstellen unter Berücksichtigung aller bühnenspezifischen Faktoren, zu deren Umsetzung bei einer Inszenierung eigentlich ein ganzes Team unterschiedlicher Experten (Techniker, Bühnenbildner, Regisseure, Schauspieler, etc.) eingesetzt wird? Natürlich ist es wichtig, dass ein Übersetzer einen bühnenwirksamen, also spielbaren, das heißt sprech- und atembaren Dialog produziert, der mit den Anweisungen im Nebentext und mit den non- verbalen Zeichen in der Vorstellung des Übersetzers übereinstimmt, produziert. Andernfalls müsste die Übersetzung erst für eine Inszenierung überarbeitet werden, was zu Stilbrüchen und Inkohärenz im Redetext sowie zu Störungen des Textrhythmuses und -klanges und weiterer sprachlicher Elemente, die der Übersetzer bewusst und zur Erhaltung der Bühnenwirksamkeit und unter Beachtung der Ansprüche der Zielkultur gewählt hat, führen könnte. Da ein Übersetzer wohl nur in Ausnahmefällen ein Experte für alle theaterspezifischen Aspekte ist, bietet sich

eine Zusammenarbeit zwischen Übersetzer und Regisseur an. Dann könnte eine bestimmte Übersetzung im Hinblick auf eine bestimmte Inszenierung verfasst werden, was im Angesicht der vorher festgestellten Tatsache, dass ein Bühnentext viele Übersetzungs- und Inszenierungsmöglichkeiten in sich birgt, äußerst zielführend sein. „Gerade aufgrund der vielfältigen möglichen Behandlungsweisen des Textes auf dem Theater, die auch immer wieder zu Änderungen an der Übersetzung führen, erscheint uns eine Beteiligung des Übersetzers am Inszenierungsprozess wünschenswert und auch notwendig.“ (Kaindl 1995: 162) Dabei muss vom Übersetzer beachtet werden, dass Theater kulturgebunden ist und dass die theatralischen Konventionen der Zielkultur auch Bedingungen für eine mögliche Übersetzung des Dramatextes im Hinblick auf die Inszenierung innerhalb dieser theatralischen Konventionen der Zielkultur stellen. „Diese Bedingungen realisieren sich als eine bestimmte Menge einerseits von theatralischen, andererseits von sozialen Konventionen, die in ihrer Gesamtheit den Rahmen darstellen, innerhalb dessen die Inszenierung der Übersetzung als Prozess einer kulturellen Transformation vollzogen wird.“ (Fischer- Lichte 1988: 129)

Durch die Inszenierung der Übersetzung eines der Zielkultur unbekannten Stückes kann es dazu kommen, dass dieses Stück in der Zielkultur als Bestandteil aufgenommen wird, ohne dabei den Bezug zur Ausgangskultur zu verlieren. Durch die Übersetzung kann also ein Bestandteil einer Kultur in eine andere eingeführt werden. Daher muss der Übersetzer die bestimmten Konventionen, die Theater und Inszenierung in der Zielkultur regeln, analysieren um festzustellen, ob und wie diese bei einer Übersetzung in Betracht gezogen werden müssen.

3. Drama und Kultur

Um eine Übersetzung objektiv analysieren und kritisieren zu können ist es durchaus wichtig und interessant, einen Blick darauf zu werfen, in welche Epoche, in welches kulturelle Umfeld sowohl Ausgangstext als auch Übersetzung eingebettet sind, welche sozialen, politischen und wirtschaftlichen Umstände damals herrschten und welche

Ereignisse die Entstehung und die Gestaltung des Textes wohl beeinflussten. Auch Biographie und Lebensweg der beiden Verfasser, Autor wie Übersetzer, können zum besseren Verständnis der jeweiligen Textgestaltung beitragen. Auch die Frage, wie der Ausgangstext vom damaligen Publikum aufgenommen wurde und ob die Übersetzung ähnlichen Erfolg verzeichnen kann, könnte mit Vorsicht als Parameter für die Qualität einer Übersetzung verwendet werden, wobei man hierzu viele andere Faktoren, die unabhängig von der Qualität eines Textes an sich die Rezeption eines solchen beeinflussen kann, ins Auge fassen sollte, wie kulturelle Konventionen und sozioökonomische Umstände der jeweiligen Sprachgemeinschaften und bedenken, dass es zum Beispiel auch Texte gibt, die dem Geschmack, dem Geist einer Zeit weit voraus sind und deshalb keinen gebührenden Erfolg verzeichnen.

3.1 Englische Literatur der Moderne

3.1.1 Entwicklungen zwischen 1901 und 1940

Unter dem Begriff der englischen Moderne versteht man aus literaturwissenschaftlicher Sicht im Grunde die Zeit vom Tode der Königin Viktoria 1901 bis zum Ausbruch des Zweiten Weltkrieges.

Um den mittlerweile kaum mehr überblickbaren Diskussionen über die hohe Literatur und Kunst der von historischen und kulturellen Katastrophen geschüttelten Zeit vom Tode der Königin Viktoria (1901) bis zum Ausbruch des Zweiten Weltkrieges ist es üblich geworden, den Begriff *modern* und seine Ableitungen (*modernism*, *modernist*) zu verwenden. (Seeber 1984: 10)

Es ist nicht einfach, die unterschiedlichen Strömungen und die schöpferische Vielfalt jener Zeit zusammenfassend zu beschreiben, da mehrere Richtungen nebeneinander existieren und sich auch bahnbrechende Autoren nicht immer völlig von traditionellen Elementen lösen können, dennoch gibt es Gemeinsamkeiten, auf Basis derer neue Entwicklungen

entstehen konnten und beschrieben werden können. Um die Jahrhundertwende herrscht ein ausgeprägter Sinn für Neues, für Brüche mit den Traditionen älterer Generationen, in einem naturwissenschaftlichen Sinne, wo eine Erkenntnis die andere nicht ergänzt, sondern ablöst, wird die Kunst vorhergehender Generationen nicht mehr als nachahmens- oder verbesserungswürdig erachtet, sondern als überholt. Man wendet sich ab von Romantik und dem „viktorianischen Realismus, der an der Idee einer moralisch sinnhaften Ordnung noch festgehalten hatte (...)“ (Seeber 1984: 12) und zerstört dabei den Konsens mit dem liberalen Bürgertum, das Romantik und Realismus gutgeheißen hatte. Man sucht nach neuen Ausdrucksweisen, die den vom Existenzialismus geprägten Sinnverlust des menschlichen Seins und der Freudschen Theorie des Unbewussten gerecht werden. Institutionen und Prinzipien, die noch im viktorianischen Zeitalter eine Grundstruktur, eine moralische und kulturelle Orientierungshilfe oder eine Art Ordnung bildeten, wie etwa das Christentum, der Glaube an Rationalität, Fortschritt und naturwissenschaftliche Erkenntnisse, Liberalismus und bürgerlicher Rationalismus, werden aus anderen Blickwinkeln betrachtet, in Frage gestellt, teilweise sogar verneint. Dabei befindet man sich stets auf der Suche nach der wahren Aufgabe, der eigentlichen Rolle der Kunst und der Sprache und nach ihrer Position zwischen Rationalität und Idealismus. Diese Suche äußert sich in einem Nebeneinander verschiedener Kunstformen und literarischer Strömungen, wobei der Sprache an sich ein neuer, eigenständiger Stellenwert zugeschrieben wird, der über ihre bloße Mitteilungsfunktion hinausgeht:

Sprache und künstlerische Verfahren, bislang selbstverständliche Instrumente der sinnlichen Darstellung und der Mitteilung von Bedeutungen im Rahmen der literarischen Fiktion, geraten jetzt selbst in den Mittelpunkt des Interesses als mögliche Sinnträger, aber auch Sinnverberger. (Seeber 1984: 13)

Vor allem in der experimentellen Lyrik um 1910 kommt es zu zum Teil radikalen Auflösungen grammatikalischer und rhetorischer Vorgaben und Strukturen, was sich in sinnlos erscheinenden Aneinanderreihungen von Bildern oder Bedeutungen ohne kommunikativen Zusammenhängen oder dem Rahmen einer Handlung, in Wortneuschöpfungen, Lautgedichten und Unsinnspoesie äußert. Die Texte sind teilweise

im herkömmlichen Sinne unverständlich, „die berüchtigte Sinndunkelheit der Moderne ist die Folge.“ (Seeber 1984: 14)

Sprachlich äußert sich diese Tendenz in der vermehrten Verwendung von mehrdeutigen, bedeutungsanreichernden Wortspielen und mystischen Metaphern. Zugleich sucht man die Annäherung an die pure, einfache Form der gesprochenen Sprache, die in bewusst konstruierter Form verwendet wird. Dabei versucht man, trivialer Unterhaltung und moralisierender Romantik auszuweichen, um „die modernen Erfahrungen der sozialen und kulturellen Zerrissenheit oder das Abgründige im Menschen“ (Seeber 1984: 17) sprachlich reflektiert auszudrücken.

Die Moderne ersetzt (...) den Oberflächenrealismus der bürgerlichen Kunsttradition durch einen Tiefenrealismus, der im souveränen Umgang mit dem vorhandenen Erfahrungsmaterial, durch Detailfülle, rücksichtslose Verschiebung, Abstraktion und Neukombination Chaos und Energie modernen Lebens in einer technisierten Massengesellschaft zur Sprache bringen will.

(Seeber 1984: 21)

Auch die Thematik der Werke ist hierbei zukunftsorientiert, utopisch, beinhaltet sowohl Hoffnungen auf Veränderung als auch düstere Visionen von Weltuntergang und Ende, ist geprägt vom Verlust traditioneller Strukturen, die Sicherheit vermitteln wie Heimat, Beziehungen, moralische Werte und ergibt sich einer gewissen Orientierungs-, Ziel- und Sinnlosigkeit des menschlichen Seins. Immer häufiger wird als Gegenbewegung zum ländlichen, naturnahen Realismus, die Stadt zum Schauplatz des literarischen Geschehens, die Zentren des wirtschaftlichen und politischen Einflusses, in denen sich jene Bewegungen, wie die Industrialisierung und Technisierung der Umwelt vollziehen, die in die Literatur mit einbezogen werden sollen.

Grundsätzlich ist es aber schwierig, in Anbetracht der Vielfalt der modernen Stilrichtungen, Werke und Ansätze, ein einheitliches Prinzip und eine eindeutige Zuordnung herauszufiltern. Ganz verschiedene Strömungen lassen sich feststellen, wie zum Beispiel jene der Georgian Poets.⁴⁰ Sie beschreiben einfache, aus dem alltäglichen

40 Der berühmteste Vertreter der Georgian Poets sind E. Thomas, auch H. D. Lawrence, Rupert Brooke und Robert Graves werden dazu gezählt.

Leben gegriffene Dinge in einer natürlichen, nüchternen Sprache in Ablehnung des Paterschen Ästhetizismus⁴¹. Satzbau und Rhythmik orientieren sich am Tonfall der gesprochenen Sprache. Für gewöhnlich werden minimalistische Erlebnisse, subjektive Wahrnehmungen und Beobachtungen der Natur unter Beachtung traditioneller, formaler Geschlossenheit des Textes diskursiv beschrieben. „Die Georgian Poets (...) sehen ihr Prinzip der Lebenswahrheit (truth of life) erfüllt, wenn der Text einfache (unscheinbare) Gegenstände (Landleben) in einer Sprache formuliert, die sich semantisch und rhythmisch an die Alltagssprache annähert.“ (Seeber 1984: 38)

Eine weitere Strömung ist jene der Imagisten.⁴² Sie verzichten auf traditionelle Formen als Sinnträger und erstellen Gedichte durch die Aneinanderreihung autonomer Bilder, die oft in keinem erzählerischen Zusammenhang stehen, sondern direkte, intellektuelle oder emotionale Erfahrungen und Wahrnehmungen darstellen und dabei frei sind von politischen, ideologischen und moralischen Botschaften und Inhalten. „Die neue Bildersprache ist eine Sprache der Intuitionen, des unbewussten, emotionalen Lebens.“ (Seeber 1984: 38)

3.1.1.1 Drama

Das viktorianische Drama wird von vielen Intellektuellen als Zeit des Tiefpunktes des britischen Dramas gesehen, die Stücke sind kommerziell und wenig tiefgründig, ebenso wird das Publikum als für oberflächlich und lediglich an leichter Unterhaltung interessiert gehalten. Den entscheidenden Bruch und Umschwung bringt die Jahrhundertwende mit dem Bemühen der Literaten „im Gefolge der Kritik an der beginnenden Massenkultur (...) das Drama aus seinen starken kommerziellen Bindungen zu befreien und zu einem ernstzunehmenden Forum der Diskussion aktueller Probleme zu machen.“ (Seeber 1984: 175) Dies wird bemerkbar durch die verstärkte Anwendung gezielter, satirischer Kritik am Bürgertum⁴³ und den Versuchen, „von alten Formeln abzurücken und den geistigen (Darwin, Nietzsche, Marx) und politischen Umwälzungen der Zeit Rechnung zu tragen.“

41 Walter Pater (1839-1894) war ein englischer Literat und Ästhetiker, der seine Werke mit großem Aufwand und feinsten Genauigkeit „komponierte“ und kein Wort oder Detail der Spontaneität oder der Intuition überließ.

42 Vertreter sind vor allem Ezra Pound, T. S. Eliot und James Joyce.

43 Dies wird vor allem von Bernhard Shaw und John Millington Synge getätigt.

(Seeber 1984: 176)

Dennoch bleiben Züge der Moderne, wie die Auflösung von Handlung und Zusammenhang in lediglich auf der Ebene der Ästhetik verständliche Lautabfolgen und moderne Stilmittel wie „Fragmentarismus und Montagetechnik“ (Seeber 1984: 176), also die Übermittlung für sich stehender, unzusammenhängender, bildhafter Botschaften, im Bereich Drama eher selten zu finden. Dies geht wohl auch auf die im Theater sehr direkte Rezeption des Publikums zurück, das man nicht allzu radikal vor derart ungewohnte, unkonventionelle Neuerungen stellen will.

Daher schöpfen Dramatiker auch zwischen 1900 und 1940 aus den Quellen der Vergangenheit und der Tradition und holen sich Inspiration aus Theaterformen wie dem mittelalterlichen *religious play*⁴⁴, der Sittenkommödie⁴⁵ oder der Historie⁴⁶. So sind zwar mehrere Arten der Dramatik, die auf verschiedene Traditionen zurückgehen, vertreten, grundsätzlich aber lassen sich zwei größere Tendenzen ausmachen: Einerseits zynische, scharfzüngige Gesellschaftskritik, andererseits poetische Dramen, die auf lokale Überlieferungen zurückgehen oder aus der Welt der Sagen und Mythen schöpfen.⁴⁷ Dominant ist hierbei auf jedem Fall die erzieherische, kritische, rationelle Tendenz. Grundsätzlich brachte das Drama von allen literarischen Gattungen aus den bereits erwähnten Gründen die geringsten radikalen Brüche und Veränderungen, wenn auch wichtige Autoren und Dichter auf der Bühne eindeutig ihre Spuren hinterlassen haben.

3.1.2 Entwicklungen der Nachkriegszeit

Nach Ende des Zweiten Weltkrieges 1945 wird auch in England der Begriff Nachkriegszeit verwendet, um literarische Richtungen und Tendenzen zu beschreiben, es muss dabei allerdings angemerkt werden, dass auch in dieser Epoche keine Geschlossenheit unter den Autoren und ihren Werken herrscht, und dass die jüngsten Erlebnisse im Krieg sowie die Situation im Wiederaufbau unterschiedliche Reaktionen hervorrufen und mannigfaltig verarbeitet werden.

44 Ein Beispiel hierfür ist das Stück *Murder in the Cathedral* von T. S. Eliot.

45 Wieder liefert T.S. Eliot ein repräsentatives Beispiel mit dem Stück *The Cocktail Party*.

46 O'Casey schrieb zum Beispiel die Historie *Juno and the Paycock*.

47 Beispiele hierfür liefern etwa William Butler Yeats und Dylan Thomas.

Tendenziell wird die wirtschaftliche und die soziale Entwicklung der Nachkriegszeit deutlicher in den Gattungen Drama und Prosa beschrieben, als in der Lyrik. Hierbei gibt es zwar wiederum kaum Einheit in der Thematik, folgende Tendenzen sind allerdings erkennbar: Einerseits werden die tatsächlichen Zustände und Ereignisse in nüchtern-dokumentarischem, realistischen Ton beschrieben von „Autoren, die der konkreten Bedeutung der Alltagswirklichkeit und den zeittypischen Konflikten ausführlich Raum geben“ (Reitz 1986: 16), andererseits gehen einige Autoren tiefer in die Gedanken und die Gefühlswelt ein und machen die Suche nach einer sinnerfüllten Existenz des Individuums zum Thema, indem sie „den direkten Gesellschaftsbezug zugunsten einer intensiveren Auslotung der Identität des Individuums zurückstellen.“ (Reitz 1986: 16) Dabei sind Desillusionierung und Hoffnungslosigkeit eine zentrale Betrachtungsweise der Möglichkeiten des Menschen, eine sinnvolle, erfüllende Identität in Rahmen einer Gesellschaft aufzubauen, was in einer tragischen bis tragikomischen Form Ausdruck findet. Formal steht die Nachkriegszeit in allen drei Großgattungen, also Lyrik, Prosa und Drama, immer noch im Schatten der Moderne, die avantgardistische, experimentelle Elemente und den Bruch mit literarischen Traditionen der Vergangenheit bereits salonfähig gemacht hatte, doch auch traditionelle Stilmittel und Ausdrucksformen werden weiterhin verwendet oder wieder entdeckt auf der Suche nach einem neuen, eigenen Standpunkt.

Im Bereich der Lyrik versucht eine Dichtergruppe, die sich Mitte der 50er Jahre unter dem Namen The Movement zusammenschloss, das Gesicht der Lyrik zu verändern und dem Zeitgeist anzupassen. Grundsätzlich sind sie auf der Suche nach einer neuen, rationalen Perspektive zwischen der extremen Romantik der New Apocalypses, die in einer sehr poetischen, verspielten, experimentellen Sprache surreale und gefühlsbetonte Bilder beschreiben⁴⁸ und der übermäßig ideologischen, politisch engagierten Dichtung der Kriegszeit.⁴⁹ The Movement „verlangte nach einer neuen Rationalität, nach einer nüchternen Sachlichkeit als Antwort auf die gegenwärtige Welt.“ (Reitz 1986: 21) Als lose organisierte Gruppe wird keine formale oder thematische Einheit angestrebt, was dazu führt, dass keine lyrische, gehobene Sondersprache mehr verwendet wird und Gedichte nicht mehr unbedingt als Sprachkunstwerk auftreten, sondern sich an die Alltagssprache

48 Wichtige Vertreter sind zum Beispiel Dylan Thomas, L. Fraser, Tom Scott und Leslie Phillips.

49 Siehe zum Beispiel Werke von Auden und Spender.

der Durchschnittsbevölkerung angleichen, wobei der Autor häufig die Rolle des Beobachters einnimmt und reflektiert seine eigenen Erfahrungen und Gedanken zu Papier bringt.⁵⁰ Hierbei hängt der Dichter nicht seinen Phantasien nach oder entwirft futuristische Visionen, „sondern gibt, nicht selten durch die eigene Person, ein Bild des Menschen in der unheroischen Gegenwart.“ (Reitz 1986: 25)

Auch im Bereich der Prosa ist die Entwicklung in der Nachkriegszeit heterogen, allgemein erkennbar ist eine Abwendung von der Moderne, deren Potenzial von den Autoren vor dem Krieg ausgeschöpft erscheint, man wendet sich wieder konventionelleren, weniger experimentellen Erzählformen zu. „Nachdem James Joyce und Virginia Woolf mit ihren kühnen Formexperimenten äußerste Grenzen der Gattung erreicht haben, lässt sich die Entwicklung dieser Richtung kaum weiterführen.“ (Borgmeier 1986: 252f) Elemente der Moderne finden zwar immer noch Verwendung⁵¹, werden aber nicht als unbedingt bindend betrachtet, man bedient sich ihrer genauso wie anderer Elemente aus anderen Epochen. Thematisch bleibt zwar das Individuum im Vordergrund, zusätzlich wird aber die Rolle des gesellschaftlichen Einflusses auf das Individuum, sowie die Rolle des Individuums in der Gesellschaft beleuchtet.

Neu ist die Erscheinung von Fantasy- Romanen, in denen eine ganz neue Welt mit erdachten Wesen und völlig fiktiven Elementen geschaffen wird, dies jedoch auf Basis und nach dem Vorbild der realen Welt, wodurch natürlich Ereignisse, Systeme und Ordnungen der realen Welt reflektiert werden.⁵² Formal hält sich der Roman der Nachkriegszeit an traditionelle Vorgaben, nur wenige Autoren⁵³ experimentieren mit der Form und das weniger extrem, als zum Beispiel Vertreter der Moderne in den 20er Jahren. Tendenziell ist zu bemerken, dass eine eindeutige Zuordnung der Autoren und Werke sehr schwierig ist, generell aber eine deutliche Unterscheidung zwischen Werken, die zeitgenössisch- kritisch wirken wollen und jenen, die fiktiv- phantastisch sind und sich von der realen Umwelt des Menschen loszulösen versuchen.

50 Wichtige Vertreter der Gruppe The Movement sind Kingsley Amis, Robert Conquest, Elizabeth Lennings, Philip Larkin und John Wain.

51 Samuel Beckett zum Beispiel lehnt sich in seinen Erstlingswerken *Murphy* und *Watt* an die Vorbilder der Moderne an, weicht diesem Einfluss später allerdings aus indem er beginnt, in französischer Sprache zu schreiben.

52 J.R.R Tolkien gilt mit seiner Romantrilogie *Lord of the Rings* als „Erfinder“ von Fantasy- Romanen.

53 Doris Lessing verfasst zum Beispiel ihren Roman *The golden Notebook* zum Teil im Tagebuchstil, Ivy Compton- Burnett schreibt viele ihrer Romane fast ausschließlich in Dialogform.

3.1.2.1 Drama

Das Drama in England in der Nachkriegszeit erlebt einen bemerkenswerten Aufschwung, und das trotz erschwerender Umstände, die darauf zurückzuführen sind, dass nach Kriegsende eine große Anzahl an Bühnen und Theatern geschlossen oder zerstört sind und das Theater als Gattung unter verstärktem Konkurrenzdruck steht zuerst durch den Film, dessen technische Möglichkeiten immer mehr verfeinert werden und dann durch das Fernsehen, dessen Anfänge in England in diese Zeit fallen. „Bereits 1947 begann die BBC mit der Ausstrahlung regelmäßiger Fernsehsendungen, und 1955 wurde das kommerzielle Fernsehen zugelassen.“ (Borgmeier 1986: 84) Außerdem befinden sich viele Theater, speziell jene des West End, im Besitz von Holding- Gesellschaften, für die der Erfolg des aufgeführten Stückes von unmittelbarem, finanziellen Interesse ist, was zur Folge hat, dass vornehmlich Stücke gespielt werden, die schon vor dem Krieg große Bühnenwirksamkeit hatten und deshalb als Erfolgsgarant erachtet werden.⁵⁴ Die Stücke sind vornehmlich Gesellschaftskommödien. Eventuelle Brüche mit diesen Traditionen oder Neuerungen im englischen Theater der 50er Jahre finden daher nicht auf den großen Bühnen des West End statt, sondern werden auf kleineren, weniger etablierten Bühnen von unabhängigen Künstlergruppen gestartet. Erste Einflüsse weniger kommerzieller Bühnen gehen auf den Theater Workshop zurück, der 1953 von Joan Littlewood⁵⁵ gegründet wird und sich im Theater Royal in Stratford, London nieder lässt. Neben ausländischen Stücken werden hier auch unbekannte, zeitgenössische Autoren aufgeführt, deren Werke sich von den gängigen Gesellschaftsdramen unterscheiden und aufgrund dessen auf kommerziellen Bühnen nicht gezeigt werden.⁵⁶

Eine weitere wichtige, unabhängige Theatergruppe ist die English Stage Company, die von George Devine⁵⁷ gegründet wird und sich 1956 im Royal Stage Theater niederlässt. Auch hier will man vor allem zeitgenössischen Schriftstellern eine Plattform bereitstellen und

54 Dies waren zum Beispiel klassische Stücke wie jene von Shakespeare, andere bevorzugte Autoren waren T.S. Eliot, Terence Rattigan und Noel Coward.

55 Joan Littlewood (1914-2002) war eine sehr berühmte Theaterregisseurin in Großbritannien, die sich später auch intensiv mit dem Medium Film beschäftigte. Sie prägte in der Nachkriegszeit eine experimentelle Form von sozialkritischem, politischen und zeitgenössischem Theater. Mit Hilfe des Theater Workshop verhalf sie einigen bahnbrechenden Autoren zu Berühmtheit.

56 Zwischen 1956 und 1958 werden zum Beispiel Brendan Behans Stücke *The Quare Fellow* und *The Hostage* sowie Shelagh Delaney's *A Taste of Honey* mit großem Jubel aufgeführt.

57 George Devine (1910-1966) war ein weiterer wichtiger Theaterregisseur und -manager.

man verzeichnet große Erfolge mit der Entdeckung von jungen, sozialkritischen Autoren.⁵⁸ Diese sind hierauf in der Lage, eine wichtige Autorengruppe unter dem Namen Angry Young Men zu gründen. Der Titel geht auf das Stück *Look Back in Anger* von John Osborne zurück und bezeichnet eine Reihe von Autoren, die das Milieu der britischen Arbeiter- und Mittelklasse thematisiert und zum Schauplatz macht. Unzufriedenheit mit der sozialen Lage, Hoffnungslosigkeit und daraus resultierender Zorn bestimmen Form und Ton der Stücke. Einige Vertreter der Angry Young Men entstammen selbst der Arbeiter- oder Mittelklasse⁵⁹, andere haben akademische Ausbildungen und gehören der Dichtergruppe The Movement an.⁶⁰

Eine andere Richtung schlägt das frühe Drama der Nachkriegszeit mit dem poetic drama ein, das versucht, über die Grenzen des Realismus hinauszugehen und eine Verbindung zu finden zwischen Gesellschaftsdrama und Phantasie, Mythos und Poesie.⁶¹ Solche Stücke finden auch den Weg auf die Bühnen der West End Theater.

All diese Entwicklungen tragen letztlich dazu bei, dass das Theater sich von den Vorgaben des well-made-play, das strenge Regeln und Konventionen zu Form, Sprache und Aufbau von Stücken vorschreibt, wegbewegt und neue, freiere Formen und Konventionen zulässt.

3.2 Das Stück im literarischen Umfeld und seine Rezeption

3.2.1 Einbettung des Stückes

Selbst wenn *Under Milk Wood* in vielen Aspekten ein äußerst eigenständiges Stück ist, das man schwerlich einer Schule zuordnen kann, sind vorhergegangene Entwicklungen in der Literatur sowie aktuelle Ereignisse durchaus vorhandene und auch ersichtliche Einflüsse. Der spielerische Umgang mit der Sprache, die Auflösung grammatikalischer und lexischer Vorgaben, der sprachspiel-, wortspiel- und metaphernschaffende Schreibstil von Dylan Thomas, sowie die ihm eigene, bzw. von ihm zum Teil perfektionierte Aneinanderreihung

58 Zu diesen Autoren zählen zum Beispiel John Osborne und sein Stück *Look Back in Anger*, Arnold Webster und sein Stück *Roots* sowie John Arden und sein Stück *Serjeant Musgrave's Dance*.

59 Zu ihnen gehören zum Beispiel John Osborne, Harold Pinter, John Braine und Alan Sillitoe.

60 Zu ihnen gehören Kingsley Amis, Philip Larkin und John Wain.

61 Vertreter sind etwa Eliot, sowie Christopher Fry mit dem Stück *The Lady's not for burning*.

von Bildern, die Vergleichen dienen, welche einem Rezipienten zwar passend, doch ungewöhnlich erscheinen, wären wohl nie möglich gewesen, hätte es die Moderne nicht gegeben. Auch die Annäherung der Sprache an die direkte, natürliche, gesprochene Sprache, mit Zwischenrufen, umgangssprachlichen Elementen und Reduktionen, die Thomas dazu dient, seine Charaktere zu zeichnen, ist ein Element, das in der Moderne vorkommt. Die zum Teil mystische, sich auf Sagen, Mythen oder religiöse Spiritualität beziehende Symbolik im Werk von Dylan Thomas ist bei Vertretern der Moderne ebenso vorhanden wie die betonte Miteinbeziehung des Unterbewussten, Triebhaften, Phantastischen im Verhalten und im Empfinden der Charaktere wie die Technik, die Charaktere mithilfe eines Einblicks in den Ablauf und das Geschehen ihres alltäglichen, sehr privaten Lebens zu zeichnen. Dabei fehlt *Under Milk Wood* allerdings völlig der pessimistische Existenzialismus sowie der durch die Auflösung konventioneller Anwendungsweisen der Sprache verzerrte Realismus, welcher der Moderne zugrunde liegt. An diese Stelle tritt eine urteilsfreie, reine Betrachtung des Geschehens, die in ihrer Schilderung ganz subjektiv ist und ohne zu werten die Figuren beschreibt, wie es bei den Georgian Poets der Fall war, deren Tendenz zur Romantik und zur reinen Betrachtung im Werk von Thomas widergespiegelt ist. „Pre-war Georgian poetry is typified as dreamy and romantic and escapist in comparison with the harshness of war described by the realists.“ (Stephen Colbourn www.literature-study-online.com/essays/war-poets.html)

Ein weiterer Unterschied zur Moderne und zu generell gültigen theatralischen Konventionen ist das Fehlen von Konflikten, die in der Moderne üblicherweise bei einem Protagonisten aufgrund des Unbewussten, Triebhaften und Phantastischen zuerst mit sich selbst, dann mit seinem Umfeld entstehen. Das Stück lässt jeden seiner Protagonisten sein, wie er will und sich danach verhalten, weshalb es keine Reibungen gibt, aus denen Konflikte entstehen könnten. Exakt aus diesem Grund wollten manche Kritiker *Under Milk Wood* erst gar nicht als Theaterstück anerkennen. Dies geht auch auf die Tatsache zurück, dass *Under Milk Wood* keine dramatische Handlung verfolgt, keine Geschichte zu zeichnen beginnt, deren Zusammenhang und Bedeutung das Stück nach und nach preisgibt, was ihm wieder ein Element der Moderne verleiht. Das Stück bleibt eine Aneinanderreihung von Bildern, die nicht darüber hinaus geht, die Figuren, die Bewohner

der Stadt und ihre mannigfaltigen Beziehungen untereinander zu schildern. Formal und sprachlich den Einflüssen der Moderne folgend, ist die Thematik bei Thomas also eine völlig andere, nicht der Konflikt, die Suche nach dem Sinn des Lebens und nach der Rolle, die der Mensch darin spielt, durchziehen das Werk, sondern eine lebensbejahende, freundliche Beschreibung der Zustände, die keine Fragen aufwirft, warum und wozu das menschliche Sein gut ist. Nicht abstreitbar ist der Einfluss, den *Ulysses* von James Joyce auf das Stück hatte, die den Handlungsrahmen des Stückes, der sich zyklisch im Laufe eines Tages abspielt, liefert. „Zum einen wird häufig die thematische und stilistische Abhängigkeit von James Joyce postuliert (...)“ (Gratzke 1989: 135)

Aus all diesen Gründen scheint das Werk von Thomas auch schlecht in die vorherrschenden Tendenzen im Theater zu passen, wo einerseits publikumsfreundliche, leicht ironisch bis satirische, aber generell eher seichte Gesellschaftskommödien und andererseits realistische und scharftönige Gesellschaftskritiken gespielt wurden, die im allgemeinen immer einen realistischen Bezug hatten. Generell war zu dieser Zeit Realismus die vorherrschende Richtung in der Literatur, allgemein wurde auf politische, soziale, aktuelle oder historische Ereignisse Bezug genommen und ein Werk, das wie *Under Milk Wood* in keinerlei Hinsicht eine politische oder kritische Stellung bezog, war außergewöhnlich in einer Zeit, in der man versuchte, den Krieg und dessen politische und wirtschaftliche Folgen literarisch zu verarbeiten. Die Zuwendung von Thomas zur Romantik ist andererseits seine eigene Reaktion der Ereignisse, er verarbeitet diese nicht realistisch- kritisch, sondern hoffnungsvoll und verträumt. „Dylan Thomas is reported to have commented that *Under Milk Wood* was developed in response to the atomic bombing of Hiroshima, as a way of reasserting the evidence of beauty in the world.“ (http://en.wikipedia.org/wiki/Under_Milk_Wood)

Dabei möchte er nicht moralisieren oder philosophieren, „viel wichtiger ist ihm eine Bildhaftigkeit, die Konzepte der Metaphysiker, der Romantiker, der Imagisten und der Surrealisten ebenso verwendet wie biblische, mythologische und Freudsche Symbolik, alle zusammen aber einer strengen Eigengesetzlichkeit unterwirft.“ (Gratzke 1989: 139)

3.2.2 Rezeption des Stückes

Das Stück *Under Milk Wood* gelangt am 14. Mai 1953 zum ersten mal an die Öffentlichkeit, diese Urlesung, bei der Thomas selbst mitwirkt, ist bis heute legendär und verhilft Thomas zu großem Erfolg und Bekanntheit in den USA. Er hat der BBC damit die „Uraufführung“ vorweggenommen und als das Stück am 25. Jänner 1954 von der BBC London das erste Mal gesendet wird, sind die Stimmen der Kritik uneinig und die Reaktionen im Publikum mannigfaltig. Einerseits ist die Gattung Hörspiel in Augen der Kritiker kein literarisch anspruchsvolles Medium, und so wird das Werk an sich gelobt, zugleich aber immer mit dem Attribut „trivial“ versehen. Andererseits sind Stil und Inhalt des Stückes relativ neu und eigen, was Publikum und Kritiker dazu veranlasst, es als Werk ohne Form und Handlung zu betrachten, die zahlreichen sexuellen Anspielungen und die Freiheit, mit der Thomas mit diesem Thema verfährt, werden zum Teil als anstößig empfunden. Die fehlende Bezugnahme des Stückes auf aktuelle gesellschaftliche und politische Ereignisse, die das Theater dieser Zeit am stärksten prägt, wird einerseits bemängelt, andererseits wird das Stück gelobt als ein Werk, das aufgrund seiner friedlichen, unproblematischen und konfliktlosen Thematik der verbreiteten Desillusionierung nach dem Krieg entgegenwirkt. Erst Jahre später wird das Stück von der Kritik ernsthafter und sorgfältiger betrachtet und es erscheinen Werke über die literarischen Qualitäten des Werkes.⁶²

Nichtsdestotrotz erhält das Stück zahlreiche internationale und nationale Auszeichnungen und wird bis heute in den verschiedensten Sprachen der Welt neu bearbeitet und als Vorlage zu unterschiedlichsten Projekten verwendet. So wurde es zum Beispiel 1954 mit dem renommierten, internationalen Hörspielpreis Prix Italia ausgezeichnet. 1972 kam es zur Verfilmung von *Under Milk Wood* unter der Regie von Andrew Sinclair, mitwirkende Schauspieler waren unter Anderen Elizabeth Taylor und Peter O'Toole. 1988 produzierte George Martin eine Neuaufnahme von *Under Milk Wood* als Musical, wobei er Wert darauf legte, die Rollen mit walisischen Berühmtheiten zu belegen. Anthony Hopkins, Freddie Jones, Mary Hopkins und Bonny Tyler spielten bei dieser Neuvertonung mit der Musik von Elton John mit. Das Stück wurde bis heute von unzähligen Theatergruppen für

⁶² Beispiele hierfür sind die Autoren John Ackerman, Cynthia Davis oder Peter Lewis.

die Bühne adaptiert und wird heute noch mit unverändert großem Erfolg aufgeführt.

3.3 Über das Stück

3.3.1 Entstehungsgeschichte

Das Stück *Under Milk Wood* entstand in einer Zeit, in der das englische Drama eine „relative Trockenperiode“ (Gratzke 1989: 134) erlebte: „Um herausragende Exponenten dieses Genres, wie Eliot und Fry begann es langsam stiller zu werden, Osbornes *Look Back in Anger* (1956) und Pinters *The Birthday Party* (1958) folgten in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre.“ (Gratzke 1989: 134) Darauf ist auch der große Erfolg des Stückes zurückzuführen, ungeachtet dessen, dass die Gattung Hörspiel in dieser Zeit im englischsprachigen Raum noch als literarisch anspruchslos erachtet wurde. Die Entstehung des Stückes war sehr langwierig und geht auf zahlreiche Entwürfe und Ideen von Dylan Thomas zurück, der erste Ansätze zu einem umfangreicheren Hörspiel sehr lange reifen ließ und letztlich doch in anderer Form, als geplant, und unter Zeitdruck verwirklichte. Skizzen zum Werk, Vorlagen und Charaktere, auf die er zurückgriff, entstanden schon um 1935, als Thomas beschloss, inspiriert von James Joices *Ulysses*, einen ähnlichen Roman auf walisischem Boden mit dem Titel *A Doom in The Sun* zu schreiben, den er in einem monumentalen Ausmaß plante. Schauplatz sollte ein fiktives Tal in Wales sein, als Protagonisten stellte er sich unter anderem die Sieben Todsünden, die Liebe und den Tod vor. Diese Romanvorlage, die nie vollendet wurde, enthält eindeutig Elemente, die in *Under Milk Wood* verwirklicht wurden: „Die in den beiden Briefen⁶³ enthaltene Skizzierung deutet auf eine enge Verquickung von Transzendentelem und Profanem, wobei ersteres profanisiert, letzteres überhöht wird.“ (Gratzke 1989: 138)

Deutlichere Formen nahm das Stück dann ab 1939 an, als Thomas den Wunsch äußerte, die Charaktere der Bewohner von Laugharm als Vorlage für eine fiktive Kleinstadt zu

63 Gemeint sind die Briefe von Dylan Thomas an die Lyrikerin Pamela Hansford Johnson vom 9. und 21.(?) Mai, veröffentlicht in *The Collected Letters of Dylan Thomas* 1985, herausgegeben von Paul Ferris, Dent: London.

verwenden. Aufgrund seiner regen Tätigkeiten bei Radio und Rundfunk, war er vom Romanprojekt abgekommen und plante, ein Bühnenstück oder Hörspiel zu verfassen. Das Stück entwickelte sich unter dem Arbeitstitel *The Village of the Mad* und handelte von einer Gerichtsverhandlung, bei der die Bewohner einer Kleinstadt versuchen, Autonomie und die Trennung ihrer als verrückt deklarierten Stadt aufgrund der seltsamen Gewohnheiten und Anwandlungen ihrer Bewohner vom Rest der Welt zu erzielen. Captain Cat, zentrale Figur in *Under Milk Wood*, tritt dabei bereits als Vertreter der Interessen der Bewohner der Kleinstadt auf. Dieses Stück entwickelte sich allerdings zögerlich, unter anderem auch aufgrund dessen, dass Thomas zu dieser Zeit mit zahlreichen anderen Projekten beschäftigt war.

Nach dem großartigen Erfolg seiner Arbeiten für das Welsh Home Service ⁶⁴, *Reminiscences of a Childhood* (1943), *Quite Early One Morning* (1944) und *Memories of Christmas* (1945) animierte die BBC Dylan Thomas dazu, ein längeres Hörspiel zu schreiben und vergab damit 1945 den Auftrag für *Under Milk Wood*. Dylan schien nun die Vorlage von *The Village of the Mad* großteils zu verwerfen, mit Ausnahme einiger Charaktere, die er schon sehr detailliert entworfen hatte. Er orientierte sich eher an den Werken für das Welsh Home Service, die bereits Erfolg bewiesen hatten, und entwickelte darin enthaltene Ideen weiter. So sind zum Beispiel die Struktur und der Aufbau von *Under Milk Wood* zum Teil dem Stück *Quite Early One Morning* entnommen, das die Träume von Bewohnern einer Stadt am Meer bis zum Anbruch des Tages beschreibt und in dem Charaktere von *Under Milk Wood* bereits in Erscheinung kommen. So entstand der erste Teil des Werkes unter dem Arbeitstitel *Llaregubb. A Piece for Radio Perhaps*. relativ rasch. Dieser Text des Stückes, für das Thomas das Honorar bereits bezogen hatte, wurde dem Verlag ausgehändigt, bevor Dylan 1953 seine dritte Lesereise nach Amerika antrat. Dort erstellte er eine Roh- Endfassung des Stückes, wobei die Schlusszenen angeblich erst 30 Minuten vor Beginn der Urlesung am 14. Mai 1953 im Poetry Center der YMHA⁶⁵ in New York fertiggestellt wurden. Dieses Manuskript des zweiten Teiles händigte Thomas 1953 für die BBC Produktion aus, nahm allerdings in der Zwischenzeit einige Änderungen vor, die Anpassungen für eine Lesung in England umfassten und außerdem eine Liste mit

⁶⁴ Das Welsh Home Service war der größte walisische Rundfunksender dieser Zeit.

⁶⁵ Young Men's Hebrew Association.

Ergänzungen unter dem Titel *More Stuff for Actors to Say*. Daniel Jones, Verleger und Freund von Dylan Thomas, revidierte schließlich die BBC Version und verlegte diese posthum, wobei viele von Thomas vorgeschlagene Änderungen und Erweiterungen nicht berücksichtigt wurden. Bei der Erstsending von *Under Milk Wood* am 25. Jänner 1954 von der BBC London war Dylan Thomas bereits nicht mehr am Leben. Da es mehrere Versionen des zweiten Teiles des Stückes gab, an dessen Verfeinerung und Korrektur Thomas bis zu seinem Tode gearbeitet hatte, ist das Stück in strengem Sinne nicht vollendet, was aber aufgrund seiner langen Entstehungsgeschichte und der jahrelangen Ausarbeitung und Entwicklung der Charaktere nie den Eindruck von Unvollständigkeit oder fehlender Genauigkeit vermittelt.

Die Tatsache, daß trotz der hektischen Fertigstellungsphase nicht der Eindruck von Flüchtigkeit und Vorläufigkeit entsteht, ist zurückzuführen auf die lange Zeit, die Thomas sich mit dem Stoff -und das ist nicht allein ein Tag im Leben einer walisischen Kleinstadt, sondern das menschliche Leben überhaupt- beschäftigt hat. (Gratzke 1989: 137)

3.3.2 Inhaltsangabe

Under Milk Wood ist ein zyklisch aufgebautes Stück, das nicht in Szenen oder Akte unterteilt ist. Es beschreibt den Verlauf eines Tages in der fiktiven, walisischen Stadt Llareggub und den Alltag ihrer Bewohner. Es beginnt in der Nacht, kurz vor Morgengrauen, und führt den Blick des Rezipienten erst über die Stadt, deren Umgebung, also das Meer, den Milchwald und den Hügel über der Stadt, zu den Bewohnern und deren Träume, wobei die vorkommenden Charaktere kurz, aber deutlich umrissen werden, da sie sich mittels ihrer Träume vorstellen, die eigentlich sehr privat, nahezu geheim sind. Zwei übergeordnete Erzählerstimmen führen dabei in die jeweiligen Situationen ein, beschreiben die Protagonisten und geben ihnen das Wort. Gegen Morgengrauen begleiten sie den Hörer von Haus zu Haus, stellen die Bewohner vor, die jeweils kurz zu Wort kommen, lassen Anteil nehmen an ihrer Art, den Tag zu beginnen und ziehen mit dem Hörer weiter. Langsam beginnt der sonnige Frühlingstag am Meer, die Kleinstadt füllt sich mit Leben und die Bewohner beginnen, ihren Aufgaben nachzugehen, ihren Beruf auszuüben, ihren

ganz normalen Tag auf ihre jeweils ganz eigene Art zu verbringen. Dabei werden die Charaktere, erst angedeutet durch ihre tiefsten Träume, genauer beleuchtet und die erahnten Verstrickungen untereinander, die mannigfaltigen Beziehungen miteinander werden klarer: Reverend Jenkins trägt das Gedicht vor, das er in der Nacht erträumte und segnet die Stadt und diesen neuen Tag, der alte Captain Cat, der blind ist und doch alles weiß, weil er alles hört, läutet die Stadt mit der Kirchenglocke, wie jeden Tag, aus dem Schlaf. Mr Waldo, stadtbekannter schlechter Ehemann, muss schnell in die Kneipe, um sich zu betrinken, weil der allwissende Briefträger Willy Nilly ihm eine weitere Vaterschaftsklage überreicht. Mr Pugh, genervter und devoter Ehemann, versucht aufs neue, seine Frau Mrs Pugh, endlich zu tatsächlich vergiften, nicht nur in seinen Träumen. Mr Edwards träumt Tag und Nacht von seiner Miss Price, die sich nicht weit von ihm am anderen Ende der Stadt nach ihm sehnt. Mr Edwards erwartet seinen täglichen Brief von Miss Price, den ihm Willy Nilly gleich an der Türschwelle auswendig erzählt, als er den Brief für Miss Price in Empfang nimmt. Diese und noch viel mehr Geschichten trägt Willy Nilly von Tür zu Tür wie ein Berichterstatter, der dafür sorgt, dass alle über alles Bescheid wissen, weil ihm seine neugierige Frau jeden Morgen die mit Dampf geöffneten Briefe vorliest. Zwischendurch erscheint der Eigenbrödler Lord Cutglass in seiner Hütte mit den tausend Uhren, die alle unterschiedlich laufen, und zählt in höchster Eile die Sekunden, die ihm noch bleiben. Der einsame Schuster Jack Black, in seinen Träumen noch gejagt von schönen, jungen Frauen, grämt sich stets über das Unwesen, das nachts im Milchwald getrieben wird und selbst die Reime der Kinder im Schulhof in der Pause verunziert, und hämmert sein Unbill in den schönen Schuh der reizenden Zweitfrau von Dai Bread, an die er dabei aber lieber nicht denkt. So wird es Abend und der Kreis beginnt sich zu schließen, Reverend Eli Jenkins spricht sein Abendgebet, langsam ziehen sich die Menschen aus der Stadt zurück, nur im Milchwald beginnt ein buntes Treiben, das in der Kneipe bereits schon erlischt und die ersten Bewohner träumen schon wieder ihre immer wiederkehrenden Träume.

So verbringen alle ihren Tag und es wird deutlich, dass jeder seine Eigenheiten in Art und Gewohnheit hat, dass die Charaktere vielleicht ungewöhnlich wirken aber nicht außergewöhnlich, keiner von ihnen übernimmt eine dramatische Rolle nach dem Muster

des Helden und seines Gegenspielers, genau so wie das Stück selbst keiner dramatischen Handlung mit Konfliktentwicklungen und Konfliktlösungen folgt, sondern bei der bildhaften, poetischen und verspielten Beschreibung der Menschen und ihrem Leben in dieser Stadt, umgeben von Meer und Milchwald bleibt, wobei das zentrale Thema die Beziehungen der Menschen miteinander, ihre dabei entstehenden Gefühle, schlussendlich die Liebe in all ihren erdenklichen Formen ist. Dabei bleibt Thomas in seinen Beschreibungen undogmatisch, er urteilt nicht, er idealisiert nicht, er bevorzugt keine Lebensweise gegenüber der anderen, er schreibt vollkommen unpolitisch und nimmt auf nichts Bezug als auf die Liebe, die Natur und den Menschen an sich und vermeidet es, nach Sinn oder Sinnlosigkeit, nach Möglichkeiten, sein Leben zu verwirklichen zu suchen oder moralisch in irgendeiner Form wegweisend zu sein. Er belässt es dabei, die Dinge zu beschreiben, wie sie sind und verleiht damit diesem Stück seinen lebensbejahenden Charakter.

3.3.3 Besonderheiten des Stückes

Die Besonderheiten des Stückes *Under Milk Wood* beruhen auf mehreren Aspekten. Einerseits ist es schwierig, die Schreibweise von Thomas einer Schule zuzuordnen, andererseits ist auch das Stück an sich nicht schulebildend. Es entspricht formal nicht dem Aufbau eines dramatischen Werkes: „Es habe keinen *plot* keine kausale Verknüpfung von Handlungselementen, ja nicht einmal Charaktere im üblichen Sinne.“ (Gratzke 1989: 134) Tatsächlich fehlt auch eine Einteilung in Akte oder Szenen, Thomas verzichtet des Weiteren auf ausführliche Regieanweisungen und detaillierte Beschreibungen der Charaktere im Nebentext.

Die Besonderheiten des Stückes liegen eindeutig auf der Ebene des Stiles und der Sprache. Dabei ist natürlich die extreme Bildhaftigkeit des Werkes zu bemerken, in dem eine Metapher auf die andere folgt, das gespickt ist von Wortspielen und Wortschöpfungen, von einem freien, spielerischen Umgang mit den Regeln der englischen Grammatik und Wortbildung, die Bilder sind höchst symbolisch und häufig bedient sich Thomas Dualismen, mit denen er das Zusammenspiel und die gegenseitige Abhängigkeit von

geegensätzlichen Elementen vor Augen führt. „Wie bei einem Eisenbahnzusammenstoß die Wagen zerbrechen und sich ineinander verschachteln, so rammen einander in den Gedichten von Dylan Thomas die Worte und Bilder. Ihre Bruchstücke verschmelzen oder schieben sich mit ungeheurer Gewalt ineinander, nicht unähnlich einem ausziehbaren Teleskop, das zusammengeschoben wird.“ (Fried 1995: 126) Dabei greift er auf Vorbilder der englischen Lyrik zurück⁶⁶, übernimmt aber auch walisische Traditionen⁶⁷ und ist von unterschiedlichen Mythologien und der Bibel inspiriert.

Hauptgewicht liegt auf der Bildhaftigkeit der Sprache, bei der er „die Konzepte der Metaphysiker, der Romantiker, der Imagisten und der Surrealisten ebenso verwendet wie biblische, mythologische und Freudsche Symbolik, alle zusammen aber einer strengen Eigengesetzlichkeit unterwirft.“ (Gratzke 1989: 139) Dabei ist sein Werk durchgehend durchzogen von der Liebe zum Wort, die für Thomas in Verbindung stand mit der Liebe zur Natur und deren Wesen und zum Leben selbst, weshalb er seine Worte zwar intuitiv, aber nie unbewusst wählt und was seinem Schreiben auch die intensive Wirkung verleiht. „Das innige Verhältnis zum Wort war ihm nur ein Sonderfall des innigen Verhältnisses zur Welt, zu allem Menschlichen und Tierischen. Deshalb sind seine Gedichte nie gekünstelt, auch dort nicht, wo sie kunstreich sind.“ (Fried 1995: 127) Dylan Thomas entwickelte seine eigene, seelenvolle und bedeutungsträchtige Sprache und insofern ist es schwierig, sein Werk einer Richtung zuzuordnen, er selbst weigerte sich dagegen, sein Schaffen zu kategorisieren und beharrte lediglich auf handwerklicher Technik. „Er war zeitlebens davon überzeugt, daß Dichten nichts anderes sei, als an der Intensität seiner Gefühle nicht durch „Erwachsensein um jeden Preis“ Verrat zu begehen.“ (Fried 1995: 127)

3.4 Dylan Thomas

Dylan Thomas wurde am 27. Oktober 1914 in Swansea im Süden von Wales geboren. Sein Vater, David John Thomas war Lehrer für Englische Literatur an der Grundschule in

⁶⁶ Zu den Vorbildern von Thomas gehören zum Beispiel Joice, Eliot, Fry und Hopkins.

⁶⁷ „Zu nennen sind hier v.a. „cynganedd“, ein auf die Bardes des 12. Jh.s. zurückgehendes, kompliziertes Geflecht aus Betonung, Alliteration und Binnenreim, und „hwyl“, die bei walisischen Predigern oft zu beobachtende verbale Inbrunst.“ (Gratzke 1989: 138)

Swansea, seine Mutter, Florence Thomas, geboren Williams, war Näherin. Dylan hatte eine Schwester, Nancy, sie war acht Jahre älter. Er verbrachte seine Kindheit und Jugend in Swansea, wo er 1931 das Gymnasium frühzeitig verließ und als Journalist bei der regionalen Tageszeitung *South Wales Daily Post* arbeitete. Ein Jahr später schloss er sich einer Künstlergruppe an und war als Schriftsteller und freier Journalist tätig. 1934 zog Dylan nach London und veröffentlichte seinen ersten Gedichtband *18 Poems*. Mit Ausbruch des Krieges wurde er als untauglich für den Kampf an der Front befunden, da er seit seiner Kindheit an Asthma und Bronchitis litt, außerdem war er grundsätzlich Kriegsverweigerer und Pazifist.

1937 heiratete er spontan die Tänzerin Caitlin McNawara und gründete mit ihr eine Familie. Er arbeitete unter anderem bei Strand Films, wo er Drehbücher verfasste und betätigte sich nebenbei als freischaffender Dichter und Schriftsteller, wobei ihm rasch Anerkennung zuteil wurde. 1939 wurde sein erster Sohn Llewellyn Edouard geboren, 1943 kam seine Tochter Aeronwy Thomas- Ellis auf die Welt und 1949 schließlich folgte sein letztes Kind, Colm Garan Hart.

Trotz seiner literarischen Erfolge, wie der Veröffentlichung des Gedichtbandes *Deaths and Entrances* 1946 und zahlreicher Aufträge für Radiosendungen der BBC, war die finanzielle Situation der Familie schlecht, um 1949 lebte Thomas mit Frau und Kindern in einem kleinen Bootshaus in der walisischen Kleinstadt Laughame, die als Vorbild für die Stadt Llareggubb galt, der Schauplatz seines berühmten Spieles für Stimmen *Under Milk Wood*, dem letzten Werk, das Dylan in der Lage war, 1953 als Auftragsstück für die BBC zu vollenden.

Zu einem geplanten Libretto zu einer Oper von Igor Strawinsky, das dieser selbst bei Thomas in Auftrag gegeben hatte, kam es nicht mehr. Kurz nach Vollendung von *Under Milk Wood* begab sich Dylan Thomas auf eine Lesereise in die USA, wo er in New York zahlreiche Gedichte mit großem Erfolg vortrug und auch eine spontane Erstlesung von *Under Milk Wood* veranstaltete, die vom Publikum mit Begeisterung aufgenommen wurde. Zu dieser Zeit war Thomas schon krank, berücksichtigte auf seiner Reise seinen Gesundheitszustand nicht und es kam zu einer Lungenentzündung, der Thomas schließlich in einem Krankenhaus in New York, dem St. Vincent's Hospital am 9. November 1953

erlag. Er wurde im Friedhof der St. Martin's Kirche in Laugham begraben.

(Quelle: http://de.wikipedia.org/wiki/Dylan_Thomas)

3.5 Literarisches Umfeld im deutschsprachigen Raum

3.5.1 Entwicklung der Literatur zwischen 1925 und 1945

Um die uneinheitlichen Strömungen und Formen der Literatur und insbesondere des Dramas der Nachkriegszeit im deutschsprachigen Raum, der ja den zeitlichen Rahmen der Übersetzung von *Under Milk Wood* darstellt, beschreiben zu können scheint es unumgänglich, einen Blick auf die Entwicklungen zu werfen, die dieser Zeit vorgegangen sind, da einschneidende Ereignisse, wie der Ausbruch des Krieges und die Machtübernahme der Nationalsozialisten, welche einerseits die Zerstreuung vieler Literaten im Exil und andererseits das Ende künstlerischer Freiheit in allen Kunstformen aufgrund der scharfen Zensur zur Folge hatte, diese deutlich beeinflussten. Die daraus resultierenden literarischen Tendenzen lassen sich vereinfacht in entgegengesetzte Strömungen einteilen. Einerseits passen sich viele der in Deutschland gebliebenen Literaten der Kulturregelung, Zensur und Unterdrückung jeglicher Kritik am bestehenden System notgedrungen an, und versuchen, in ihren Werken versteckt Kritik zu üben, andererseits versuchen Exilautoren, die nicht nur aufgrund ihrer nationalen oder religiösen Zugehörigkeit, sondern auch aufgrund ihrer politischen, ethischen oder philosophischen Ansichten und persönlichen Einstellungen vertrieben wurden, das System von außen zu kritisieren.⁶⁸ Eine weitere Strömung bilden natürlich jene, die sich dem Nationalsozialismus unterwerfen und ihr künstlerisches Schaffen den Zügen dieser Politik entsprechend färben, diese sogar unterstützen oder propagieren. Von Einheit ist also keine Rede, „(...) vielmehr brachen die Gegensätze auf, Kulturregelung, „Arisierung“, Unterdrückung kritischer Stimmen im totalitären Staat stand den ideologisch mannigfaltigen Bemühungen der sich in verschiedenen Zentren Europas und Amerikas

⁶⁸ Der in der Literaturwissenschaft verbreitete Ausdruck „Exilliteratur“ ist als Überbegriff allerdings problematisch, da unterschiedliche Gründe für die Vertreibung in völlig unterschiedliche Länder sich auch in der Form und der Thematik der Literatur der emigrierten Autoren niederschlug und es somit keine einheitliche Exilliteratur gibt. Auch Versuche der Exilliteraten, sich im Ausland zu organisieren, verliefen meistens ohne Erfolg.

notdürftig organisierenden Exilautoren gegenüber.“ (Pauker 1974: 9) Doch auch unter jenen Autoren, die in Deutschland bleiben, sich dem Faschismus jedoch nicht unterwerfen wollen und zugleich nicht gänzlich auf die Freiheit in ihrem künstlerischem Schaffen verzichten wollen und ursprünglich einer grundsätzlich nicht auf politische Ereignisse eingehenden Richtung der Literatur, wie zum Beispiel dem bürgerlichen Ästhetizismus zugeordnet wurden, der stets die Form der Sprache dem Inhalt vorzog und sich dabei einer harmlosen, verspielten Ausdrucksweise bediente, wird unterschwellige, doch bewusst geübte Kritik an den politischen Verhältnissen bemerkbar.⁶⁹ Somit erhalten Literatur und Sprache auch jener Richtungen, in denen sie vornehmlich der Unterhaltung gedient hatten, wieder die Funktion des Bewusstmachens, Mitteilens und Aufzeigens von Missständen zurück. „Sprache und Dichtung erhalten somit ihre unmittelbarste Funktion zurück: Mitteilung, Aufrüttelung, Veränderung. Selbst eine dieser Aufgabe so entfremdete Richtung der Literatur wie der am Formalen, Spielerischen, Nuancenreichen interessierte bürgerliche Ästhetizismus versucht, sich dieser alten Funktion wieder zu unterziehen.“ (Pauker 1974: 9)

Im Laufe der Nazi- Ära verschärfen sich diese Tendenzen und es beginnen sich zwei gegensätzliche Strömungen deutlicher heraus zu kristallisieren. Zu den Kritikern am nationalsozialistischen System im Exil gesellen sich jene im Land, die befürchten, dass auch Anhänger des konservativ- bürgerlichen Lagers sich dem Nationalsozialismus zuwenden würden und im Zuge der sich verschärfenden Lage bleibt ihnen nur die marxistisch- sozialistische Richtung, um ihren Unmut zu äußern. Jene Kreise, die bereits vor der Machtübernahme der Nationalsozialisten völkisch- nationalistischen Tendenzen nahe standen, wandten sich selbstverständlich dem Faschismus zu und konnten sich mit Hitlers Rechtsextremismus problemlos identifizieren. Hierzu gesellen sich nun auch jene Autoren, die anfangs einen bürgerlichen Individualismus verfolgt hatten und im Zuge der Ereignisse alle Hoffnung aufgeben mussten, die Literatur könne der Verbreitung der rechtsradikalen Haltung Einhalt gebieten. Somit gibt es aus heutiger Sicht, vereinfacht dargestellt, zwei Strömungen: der marxistisch- sozialistische Rationalismus als Fortsetzung der europäischen Aufklärung, dem der romantische Irrationalismus des

⁶⁹ Siehe zum Beispiel Thomas Manns Josephs- Romane, in denen er versucht, bewusst und nahezu unverhohlen gegen den Faschismus anzukämpfen.

Nationalsozialismus gegenübersteht, der sich als „Gegenbewegung gegen die „dekadente“, „zersetzende“ Wirkung des rationalen Intellektes“ (Pauker 1974: 11) versteht und versucht mit irrationalen Begriffen wie „Blut, Boden, Rasse“ (Pauker 1974: 11) ein neues, einheitliches Deutschland zu züchten.

3.5.1.1 Drama

Vor Beginn der Nazi- Ära in Deutschland herrscht noch stark der Einfluss des expressionistischen Dramas. Die verbreitetste Form von Theater ist das sogenannte Illusionstheater, das sich an den Grundzügen der aristotelischen Dramatik orientiert. Das Ziel des Theaters ist dabei die Einfühlung des Publikums ins Bühnengeschehen, wobei der Zuschauer als passiver Konsument entweder durch Furcht oder durch Mitleid zur Katharsis, also zur seelischen Läuterung gebracht wird. Dies geschieht dadurch, dass er sich in ein Geschehen hinein versetzt, das darauf zurückgeht, dass ein Schauspieler einen Helden nachahmt, wobei der Zuschauer nur das sieht, erlebt und fühlt, was der Held sieht, erlebt und fühlt.

Die Einfühlung ist ein Grundpfeiler der herrschenden Ästhetik. Schon in der großartigen Poetik des Aristoteles wird beschrieben, wie die Katharsis, das heißt die seelische Läuterung des Zuschauers, mittels der Mimesis herbeigeführt wird. Der Schauspieler ahmt den Helden nach und er tut es mit solcher Suggestion und Verwandlungskraft, daß der Zuschauer ihn darin nachahmt und sich so in den Besitz der Erlebnisse des Helden setzt. (Brecht 1967: 298)

Noch bevor der Faschismus in Deutschland Überhand nehmen kann, wird diese Form von Theater stark revolutioniert, was hauptsächlich auf den großen Einfluss eines Literaten zurückgeht, nämlich auf Berthold Brecht. Er ist Anhänger des marxistischen Sozialismus und ist in seinem Schaffen stets darum bemüht, politisches Bewusstsein zu erwecken und das Volk zu aktiven Handlungen zu bewegen. Er wendet sich von den Grundsätzen der aristotelischen Dramatik ab und prägt den Begriff des epischen Theaters. „Sein „episches Theater“ stellte die Aristotelisch- Lessingsche Definition der Tragödie als den Zuschauer

durch „Furcht und Mitleid“ reinigende Kunst grundsätzlich in Frage.“ (Pauker 1974: 267)

Statt Einfühlung fordert Brecht Verfremdung als Hauptwirkung eines Stückes auf das Publikum. Er will das Publikum nicht durch Illusionen verzaubern, ihn in eine zwar vorstellbare aber dennoch fiktive und somit unrealistische Welt entführen, aus der er am Ende der Aufführung wieder erwacht wie aus einem Traum, das Publikum soll stattdessen mit vollem Bewusstsein mit schockierenden oder amüsanten Ereignissen konfrontiert werden, soll zum Nachdenken, Mitdenken, Kritisieren und Eingreifen angeregt werden. Damit folgt er konsequent der marxistisch- sozialistischen Ansicht, der Mensch könne sehr wohl den Lauf der Dinge und sein eigenes Schicksal mitbestimmen und müsse sich nicht wehrlos und passiv dem Geschehen fügen. Einfühlung ist für Brecht das Resultat der Anschauung, die Natur, also das den Menschen umgebende Umfeld, sei eine unveränderbare Konstante, in der der Mensch darauf beschränkt ist, zu überleben und auf Ereignisse zu reagieren ohne dabei Schaden zu nehmen. Diese Einstellung findet er auch im Bereich der Dramatik, die auf Einfühlung des Zuschauers abzielt, deutlich vertreten. Der Zuschauer kann nur empfinden, was ihm vorgespielt wird, sein Denken und seine Gefühle sind im Augenblick der Aufführung vom Denken und Fühlen der Bühnenfiguren beeinflusst.

Die Wahrnehmungen, Gefühle und Erkenntnisse der Zuschauer waren denjenigen der auf der Bühne handelnden Personen gleichgeschaltet. Die Bühne konnte kaum Gemütsbewegungen erzeugen, Wahrnehmungen gestatten und Erkenntnisse vermitteln, welche auf ihr nicht suggestiv repräsentiert wurden. (...) Die gesellschaftlichen Phänomene traten so als ewige, unabänderliche und unhistorische Phänomene auf und standen nicht zur Diskussion. (Brecht, zitiert aus Pauker 1974: 46)

Darauf beruhen die Grundsätze des dramatischen Werkes von Brecht, das sowohl in seinen theoretischen Grundsätzen, als auch in seiner praktischen Ausführung bahnbrechend, einschneidend und auch dort höchst erfolgreich war, wo die Aussage des Autors aufgrund der marxistisch- sozialistischen Färbung auf Widerstand hätte stoßen müssen. Eigenheiten und Besonderheiten des dramatischen Stils von Brecht gehen zwar größtenteils auf dramatische Erscheinungen früherer Epochen zurück, sind aber in ihrer Zusammenstellung

einzigartig und ermöglichen die Entwicklung moderner Theaterformen. Markante stilistische Elemente waren zum Beispiel die lockere Volkssprache der Charaktere, der eigentlich klischeehaft gezeichnete, psychologische Realismus der Figuren, der durch den Gebrauch von bekannten, berechenbaren Elementen unter ungewöhnlichen oder verschobenen Umständen die aufgezeigten Klischees in ein komisches Licht stellt und somit entlarvt. Außerdem entwickelt Brecht musikalische und lyrische Erzählformen, die an die Tradition des Bänkelsanges⁷⁰ erinnern, mit direktem Kommentar an das Publikum, er verwendet Masken, die an die chinesische Theatertradition erinnern und ein stark reduziertes Bühnenbild und Kostümierung, die auf das elisabethanische Theater zurückgehen. Diese Elemente sollen verhindern, dass das Publikum verträumt und gedankenlos einem Schauspiel folgt, sie sollen es in kritischer Distanz zum Bühnengeschehen halten und stets darauf hinweisen, dass das Stück eine eigene Realität ist, mit der sich der Zuschauer kritisch und bewusst auseinandersetzen soll, anstatt sie nur zu konsumieren. Diese von Brecht geprägten Elemente und Stilmittel sind aus dem modernen Theater nicht mehr wegzudenken und beeinflussen spätere Erscheinungen wie zum Beispiel das Dokumentationstheater.⁷¹ Abgesehen von dieser neuen Entwicklung, die auf Brecht zurückgeht, gibt es kaum revolutionäre Strömungen im Theater, da es bis zum Ausbruch des Nationalsozialismus noch vom Expressionismus beeinflusst war und mit Einführung der Kulturregelung der Nazis „ihre Funktion als Konfrontation von Autor und Gesellschaft verlor“ (Pauker 1974: 267), da das Theater als öffentliche Institution sehr stark von der Zensur des Nationalsozialismus betroffen und beschränkt ist. Speziell für die große Anzahl an Exilautoren ist die Bühne als Plattform des literarischen Ausdruckes gänzlich unerreichbar.

Natürlich versuchen die Nazis, Theater als Medium für Propaganda massiv für ihre

70 Der Bänkelsang geht auf das 17. Jahrhundert zurück, wo umherziehende Schauspieler auf einer Holzbank erzählende Lieder vortrugen, die dramatische Inhalte hatten und oft auf aktuelle politische oder soziale Ereignisse Bezug nahmen. Die Verse waren meist einfach und die Inhalte wurden unter Anwendung und somit zugleich Entlarvung gängiger Klischees vorgetragen. Meist wurden sie von einer Drehorgel oder einer Geige begleitet. Ein bekanntes Lied, das sich der Elemente des Bänkelsanges bedient, ist das Lied von Macky Messer aus der *Dreigroschenoper* von Brecht.

71 Das Dokumentationstheater strebt Realismus an, es behandelt historische oder aktuelle politische oder soziale Vorkommnisse wobei es auf reale Reportagen und Berichte als Quellen zurückgreift. Ziel des Dokumentationstheaters ist Verbreitung von Information, Bewusstmachen, Konfrontation mit den Geschehnissen einer gewissen Zeit, es will zum Eingreifen, zum bewussten, aktiven Handeln anregen. Es erlebt seine Blüte in den 1960 -er Jahren, wobei Heinar Kipphardt und Peter Weiss als wichtige, deutschsprachige Vertreter genannt werden können.

Zwecke zu nutzen und unterstützen Autoren, die Theaterstücke im Sinne des Faschismus schreiben,⁷² wobei man sich der Ideologie gemäß der Schwarz- Weiß- Malerei bedient und Helden entwirft, die dem Idealbild des Ariers entsprechen und Gegner, die meist einer anderen, vom Nationalsozialismus angefeindeten Rasse zugehören. Eine Theaterform, die aus dem Nationalsozialismus hervorgeht, ist das sogenannte Thingspiel⁷³, das auf Einflüsse wie das mittelalterliche Mysterienspiel, das antike griechische Theater und das proletarische sowie expressionistische Theater der Weimarer Republik zurückgeht. Besondere Merkmale des Thingspiels sind die aufgehobene Trennung von Schauspielern und Publikum, sowie die pompöse Massenhaftigkeit der Aufführungen, bei denen tausende Akteure und Komparsen, riesige Chöre und Orchester mitwirken. Die Thematik bezieht sich stets auf die Geschichte Deutschlands sowie auf das Volk, das bei den Aufführungen eindeutig im Mittelpunkt steht. Das Thingspiel erlebt gegen Ende des Dritten Reiches seinen Niedergang, wird aber schon vorher weniger populär aufgrund der Verbreitung von Rundfunk und Fernsehen, die schnell als viel wirksamere Propagandamittel erkannt werden.

3.5.2 Entwicklung der Literatur der Nachkriegszeit

Zur besseren Übersicht werden die literarischen Entwicklungen der Nachkriegszeit hier in zwei Abschnitten beschrieben, der Literatur zwischen 1945 und 1949, die hauptsächlich von der Verarbeitung des Schreckens der nationalsozialistischen Ära und der Zerstörung im Krieg, sowie von Wiederaufbau geprägt ist, sowie der Literatur ab 1949, die von der Trennung Deutschlands in die BRD und die DDR, dem wirtschaftlichen Aufschwung und der Aufrüstung in der BRD, der Übernahme der kommunistischen Herrschaft in der DDR und dem Kalten Krieg, gezeichnet ist.

Die Literatur im deutschsprachigen Raum erfährt weitere, einschneidende Veränderungen mit dem Zusammenbruch des Dritten Reiches im Jahre 1945. Einen radikalen Neubeginn der Literatur, wie es die Intellektuellen von dieser „Stunde Null“ erhoffen und erwarten, gibt es allerdings nicht. Nicht alle Autoren wollen sich mit der geforderten Verarbeitung

⁷² Ein berühmter Vertreter ist zum Beispiel Hanns Johst, der vorher als Expressionist galt.

⁷³ Berühmte Thingspielautoren waren Eberhard Wolfgang Möller, Kurt Heynicke und Karl Springenschmid.

der Geschehnisse im Nationalsozialismus befassen, sie verdrängen lieber, anstatt Verantwortung zu übernehmen. „Die Niederlage des Nationalsozialismus entzog der rassistischen und chauvinistischen Blut – und – Boden – Dichtung die Grundlage“ (Kaiser 1975: 14), doch nicht alle Anhänger des Nationalsozialismus werden zur Verantwortung gezogen und viele faschistische Autoren setzten ihre Arbeit einfach mit anderen ideologischen Färbungen fort.

Ein radikaler Neubeginn in der Literatur wird vor allem von den Begründern einer wichtigen, literarischen Institution, der Gruppe 47 gefordert.⁷⁴ Enttäuscht darüber, dass sich politisch und ideologisch keine spürbaren Veränderungen vollziehen, sucht die Gruppe 47 den Bruch mit den Traditionen und Denkweisen der vorhergehenden Generation, sie folgt ausländischen Einflüssen, die nun wieder nach Deutschland dringen können wie dem amerikanischen Realismus oder dem nihilistischen Pessimismus französischer Existenzialisten und deren Überzeugung von der Sinnlosigkeit der menschlichen Existenz.⁷⁵ Die Gruppe 47 ist anfangs lose organisiert und verfolgt auch kein striktes, bindendes literarisches Programm. Sie wendet sich gegen Pathos und Beschönigung in der Sprache, sie will keine abstrakte, erfundene, irreale und somit irreführende Wirklichkeit in der Kunst erdichten, sondern den Blick auf die Realität, auf die Vergangenheit und die aktuelle Situation lenken. Die Gruppe 47 thematisiert zwar politische und soziale Ereignisse und Zustände, distanziert sich aber von jeder Parteipolitik, ihre Ziele sind viel mehr von moralischer Art, indem sie den Blick auf die Rolle des Einzelnen im Faschismus richten will und auf dessen Eigenverantwortung. Dabei verfolgt sie demokratische Ansätze. Sie wird bald zu einer der wichtigsten, einflussreichsten Institution in der deutschsprachigen Literatur und verhilft mehreren Autoren zum Erfolg.⁷⁶

Während die Literatur in der BRD und in Österreich in der unmittelbaren Nachkriegszeit versucht, Realismus und Existenzialismus zu vertreten und unabhängig von jeder Ideologie die Vergangenheit zu bewältigen und Demokratie zu fördern, vollzieht sich in der sowjetischen Besatzungszone, und der daraus hervorgehenden DDR eine fast

74 Die Gruppe 47 wurde 1947 von Hans Werner Richter und Alfred Andersch gegründet.

75 Einflussreiche Vertreter der amerikanischen Realisten sind im Bereich der damals sehr beliebten Kurzgeschichte vor allem Ernest Hemingway, im Bereich des Theaters Thornton Wilder. Als wichtigster Vertreter des französischen Existenzialismus gilt Alfred Camus.

76 Wichtigste Vertreter sind Martin Walser, Ingeborg Bachmann, Günter Grass und Heinrich Böll.

entgegengesetzte Entwicklung. Sie thematisiert betont Parteilichkeit, Arbeiterschaft und Proletariat, vor allem in der Prosa wird sozialer Realismus zum Hauptelement, das aufzeigt, wie sehr die sozioökonomische Lage zu jener Zeit das literarische Schaffen beeinflusst.

Eine andere Entwicklung erlebt die Lyrik in der DDR: „Kürze als Medium der Mehrdeutigkeit setzte Lyrik am wenigsten den Gefahren doktrinäer Fixierung aus.“ (Kaiser 1975: 257) Sie bewegt sich weg von der Beschreibung politischer und sozialer Zustände und gibt erneut subjektiven Reflexionen der Autoren, Hoffnungen und Sehnsüchten Raum. Modernität findet sich in der Lyrik der DDR vertreten durch Elemente wie „formale Abweichungen: „Logische Brüche“, „Dunkelheit“, „Sprachmagie und Suggestion“, „diktatorische Phantasie“, „Einblendungstechnik“ (...)“ (Kaiser 1975: 258), der Existenzialismus und dessen „Tendenz zur Enthumanisierung“ (Kaiser 1975: 258) ist, im Gegensatz zur Literatur der BRD, kaum vertreten.⁷⁷ Diese Freiheiten sind der erzählenden Prosa zunächst nicht gegeben, da man in den sozialistischen Ländern versucht, Erzählungen auf die Grundsätze des sozialistischen Realismus zu beschränken, der besagt, alles Erzählen sei lediglich Abbildung und Widerspiegelung einer objektiven, konstanten und für alle gleichen, somit auch für alle gleich aufzufassenden Realität. Damit werden Kritik und Selbstreflexion, aber auch Fiktion als Elemente erzählender Prosa praktisch unmöglich.⁷⁸

Auch die Literatur der 50er Jahre bleibt vom Realismus gekennzeichnet. Die Phase der sogenannten Adenauer Restauration⁷⁹ ist geprägt von wirtschaftlichem Aufschwung, Aufrüstung und dem Kalten Krieg, Themen, die auch in der Literatur behandelt werden. Viele Dichter werden politisch aktiv, verfassen Manifeste und nehmen an Demonstrationen teil, sie sehen sich als das Gewissen der Öffentlichkeit und werden von der Bevölkerung, die das wirtschaftliche Wachstum und die politischen Entwicklungen als vorteilhaft empfindet, kritisiert. Die politische Vergangenheit wird von der Öffentlichkeit vielfach verdrängt und man richtet seinen Blick lieber in die Zukunft. Umso wichtiger erscheint es vielen Autoren, die Ära des Nationalsozialismus, den Krieg und die Nachkriegszeit zu thematisieren, man bedient sich einer realistischen und sozialkritischen Ausdrucksweise,

⁷⁷ Vertreter sind unter anderen Peter Huchel, Johann Bobrowski, später Sarah Kirsch.

⁷⁸ Zu den wichtigsten Vertretern zählen Anna Seghers, Günter Kunert und Hermann Kant.

⁷⁹ Adenauer war zwischen 1949 und 1963 der erste Bundeskanzler der BRD.

meidet weiterhin pathetische, beschönigende oder ausschmückende Erzählformen, man will die Vergangenheit unverblümt schildern, ohne dabei irgendwelchen Ideologien zu verfallen.⁸⁰ Erst langsam treten zeitgenössische Themen in den Vordergrund, wie die Teilung Deutschlands, die wirtschaftliche Situation und der Kalte Krieg. Speziell im Bereich der Lyrik setzten sich Stilmittel der Moderne immer mehr durch, einige Dichter sind nicht der Ansicht, dass der Realismus die einzige verbleibende Ausdrucksform ist, die nicht vom Faschismus missbraucht wurde, sondern vertreten die Richtung der „reinen Lyrik, die Poetik und Leben voneinander trennt.“ (Rainer 2003: 407)

3.5.2.1 Drama

Das Drama im deutschsprachigen Raum in den 50er Jahren weist kaum eigenständige Entwicklungen auf, einerseits steht es stark unter dem Einfluss von Brechts epischem Theater⁸¹, andererseits, bedingt durch den Bruch, den Ausnahmezustand, den die Ära des Nationalsozialismus darstellt, können ausländische Einflüsse nun erst nach und nach eindringen und dadurch eine allgemeine Neuorientierung ermöglichen.

Die bedeutendste Entwicklung der 50er Jahre ist das Theater des Absurden, das stark auf den Einfluss der französischen Existenzialisten und die Psychologie von Sigmund Freud zurückgeht. Es knüpft zwar in vielerlei Hinsicht an Brechts episches Theater an, indem es zum Beispiel für Revolution und Entwicklung steht und gegen Illusionen ankämpft und das Individuum und dessen einzigartige Wahrnehmung in den Mittelpunkt stellt, versucht dabei aber eher, die innere Gefühls- und Gedankenwelt des Menschen zu beschreiben und dessen subjektiven, von seiner Erfahrung und seinen Empfindungen beeinflussten und oft verzerrten Blick auf die Realität festzuhalten. Dabei wird stets die Sinnlosigkeit des Seins der Existenzialisten betont. Diese prinzipiellen Ansätze verwirklicht das Theater des Absurden, indem es auf eine zusammenhängende Handlung verzichtet und stattdessen eher Zustände, in denen die Protagonisten keine besonderen Ziele verfolgen, beschreibt, wobei

80 Eines der wichtigsten Beispiele hierfür ist der Roman *Die Blechtrommel* von Günter Grass, der 1959 erschien und die Zeitgeschichte Deutschlands zwischen 1900 und 1954 erzählt, wobei nicht die Ereignisse nicht ideologisch, sondern mit objektiver Genauigkeit geschildert werden und parallel mit einer privaten Geschichte verbunden werden, die sich in einem kleinbürgerlichen Milieu, das als Nährboden für den Nationalsozialismus gilt, abspielt.

81 Die Sozialkritiker Max Frisch und Friedrich Dürrenmatt orientieren sich am Werk von Brecht.

Zeitpunkt der Handlung und Ort des Geschehens unwichtig sind, da nicht die Außenwelt von Bedeutung ist, sondern das Innenleben der Figuren. Sprachliche Stilmittel zur Unterstreichnung dieser Elemente sind Paradoxien und Allegorien, die Stücke sind geprägt von Parallelismus, Wiederholungen von Wörtern oder Sätzen, einem zyklischen Aufbau der Stücke mit langen Dialogen oder Monologen, die abrupt beginnen und wieder enden.⁸² In weiterer Folge beginnt sich das Drama auch von den traditionellen Formen des klassischen Dramas los zu lösen, Autoren führen zum Beispiel in Anlehnung an Brecht „den aus dem klassischen Drama verbannten Chor wieder ein, der durch den Kommentar des Geschehens parodistisch dessen Absolutheitsanspruch aufhebt (...)“ (Kaiser 1975: 183) oder versuchen, die Trennung und Rollenverteilung zwischen Publikum und Bühnengeschehen aufzuheben oder umzukehren. All diese Entwicklungen beeinflussen maßgeblich das Theater und ermöglichen modernes Theater in der Form, wie es heute bekannt ist.

3.5.2.2 Hörspiel

Das Hörspiel, das bereits in der 20er Jahren aufgekommen ist, wird in den 50ern zu einer der wichtigsten literarischen Gattungen. Fast alle bekannten Autoren bedienen sich dieses Mediums, das vom Publikum begeistert aufgenommen wird. Während der Zeit des Nationalsozialismus wurde das Hörspiel als Medium natürlich ausschließlich von den Nationalsozialisten beansprucht, es erlebt aber nach dem Zusammenbruch des Dritten Reiches seinen absoluten Höhepunkt. Diese Entwicklung wird von der Einführung des Hörspielpreises für Kriegsblinde im Jahre 1950 gefördert, der bis heute als die bedeutendste Auszeichnung für Autoren eines deutschsprachigen Hörspieles gilt, das „in herausragender Weise die Möglichkeiten der Kunstform realisiert und erweitert.“ (http://de.wikipedia.org/wiki/Hörspielpreis_Der_Kriegsblinden)⁸³

Die Faszination sowohl für das Publikum als auch für die Autoren liegt darin, dass nichts sichtbar ist, alles hörbar gemacht werden muss, „Stimmen, Geräusche und Musik

⁸² Wichtigste Vertreter im deutschsprachigen Raum sind Günter Grass und Wolfgang Hildesheimer.

⁸³ Preisträger der 50er Jahre waren zum Beispiel Günther Eich, Friedrich Dürrenmatt, Wolfgang Hildesheimer;
zu den zeitgenössischen Preisträgern gehören unter anderen Christoph Schlingensiefel, Elfriede Jelinek und Paul Plamper.

unterstützen den Hörer, ohne Eigengewicht zu bekommen. (...) Dialog, Monolog und auch der innere Monolog übernehmen die Aufgabe, das unsichtbare Geschehen zu realisieren.“ (Rainer 2003: 338). Die Hoffnung der Vertreter dieser Gattung, deren Erscheinung auf die Entwicklung der Technik zurückgeht „das Hörspiel der fünfziger Jahre könne den Begriff der Kunst selbst“ (Kaiser 1975: 104) verändern, bleibt allerdings unerfüllt, da es in seinen Anfängen noch zu sehr den herrschenden literarischen Traditionen verpflichtet ist.⁸⁴ Dies ändert jedoch nichts an der Tatsache, dass sich das moderne Medium Hörspiel großer Beliebtheit erfreut und das Publikum sich stark mit dem Dargebotenen identifizieren kann, das als Thematik häufig die Innenwelt des Menschen, seine Gedanken und Gefühle, der äußeren, politischen, sozialen und wirtschaftlichen Realität vorzieht. Das Hörspiel verliert in großem Maße an Bedeutung, als das Fernsehen als Massenmedium den Rundfunk ab den 60er Jahren nahezu gänzlich ablöst.

3.6 Einbettung und Rezeption des Stückes

Genauso, wie bei der Entstehung des Originals die Moderne und deren Einfluss auf das literarische Geschehen maßgeblich die Form des Stückes bestimmte und für dessen erfolgreiche Rezeption vonnöten war, so sind im deutschsprachigen Raum Entwicklungen vonstatten gegangen, die eine positive Aufnahme des Stückes erst ermöglichten. Erst der Fall des Dritten Reiches und das Ende des Nazi- Regimes im deutschsprachigen Raum führten dazu, dass ausländische Stücke in der deutschen Übersetzung auf Bühnen in Deutschland und Österreich überhaupt aufgeführt wurden. Da sehr viele deutschsprachige Autoren entweder das Land verlassen hatten, oder ihre künstlerische Tätigkeit aufgrund der heftigen Zensur im Nationalsozialismus aufgegeben hatten, gab es direkt nach dem Fall Hitlers nur wenige, selbständige Entwicklungen im deutschsprachigen Drama. Daher fanden Entwicklungen im Ausland auf deutschen Bühnen großen Anklang und speziell Werke der englischen Moderne, die einen maßgeblichen Einfluss auf die Entstehung des Stückes von Dylan Thomas ausübten, wurden häufig gespielt. „Neben der metaphysisch-

⁸⁴ Bedeutendste Vertreter dieser Zeit sind Günther Eich, der mit seinem sehr bekannten Hörspiel *Träumen* das lyrische Hörspiel vervollkommnte und als Vorbild für Hörspiele von Ingeborg Bachmann und Heinrich Böll gilt.

religiösen Dramatik von Paul Claudel, T.S. Eliot, Christopher Fry und Thornton Wilder, gewann vor allem der atheistische französische Existenzialismus großen Einfluss.“ (Donnenberg 1980: 36)

Doch auch die Entwicklung des Dramas im deutschsprachigen Raum vor der Machtübernahme der Nationalsozialisten war maßgeblich für die positive Rezeption des Stückes, da die Tendenz zu einer generellen Auflockerung der strikten, klassischen Form des Dramas stark vertreten war und nicht nur von bedeutenden Autoren wie Brecht vorangetrieben wurde und eine allgemeine „Loslösung vom klassischen, idealistischen Drama, (...) Erweiterung des Stil- und Formenrepertoires im Anschluß an vor- und gegenklassische Traditionen und (...) Erprobung und Begründung neuer Lösungen und Wege“ (Donnenberg 1980: 26) spürbar waren. Diese Tendenzen führten schließlich zur Entwicklung des offenen Dramas, das im Gegensatz stand zum geschlossenen Drama des Klassik und viele Elemente enthält, die auch in *Unter dem Milchwald* vorkommen, die also im deutschen Sprachraum schon etabliert waren und somit vom Publikum der Nachkriegszeit nicht als übermäßig fremd empfunden wurden, was dem Erfolg des Stückes sehr zuträglich war.

Elemente aus dem offenen Drama sind auch in *Unter dem Milchwald* vertreten, wie zum Beispiel der zyklische Aufbau des Stückes, der, im Gegensatz zum klassischen Drama keinen linearen Handlungsablauf mit Einleitung, Höhepunkt und Ende verfolgt, sondern vielmehr selbständige Szenen aneinanderreihet. „Typisch für die offene Form ist demgegenüber das lockere Gefüge des Stationendramas, das gleichwertige Teile (Szenen) reht, meist unvermittelt einsetzt, punktuell, ja oft diskontinuierlich sprunghaft fortschreitet und unvermittelt endet.“ (Donnenberg 1980: 31) Auch die geschlossene Handlung, die das klassische Drama vorschreibt, die Herausarbeitung von Protagonisten und Antagonisten, deren Konflikte Spannung erzeugen und wieder lösen, fehlt im offenen Drama und im gegebenen Stück. Viel mehr werden zwischen den Szenen, die in keinem Gesamtzusammenhang in Form einer finalen Handlung stehen, mannigfaltige Bezüge erstellt: „Das offene Drama dagegen erfordert vielfältige Mittel der Koordination der Teile, z. B. eine ausgeprägte Bildersprache in der Art metaphorischer Verklammerung oder eine thematische Koordination durch komplementäre Handlungsstränge.“ (Donnenberg 1980:

31) Besonders die Zeichnung von Spieler und Gegenspieler, deren Machtverhältnis bis zum Ende fast ausgeglichen ist und sich erst am Schluss des Stückes entscheidet, wird im offenen Drama ersetzt durch unpersönliche Gegner wie die herrschenden Verhältnisse, das System, das somit unbesiegbar ist und das Drama dadurch zu einer realistischeren Abbildung der Welt macht. Eine weitere, wichtige Eigenheit des offenen Dramas besteht in seinem freieren Umgang mit der Sprache, die in vielen Fällen der Umgangssprache, der natürlichen Sprache der Charaktere und ihrem Milieu, näherkommt und die gehobene Sprache des klassischen Dramas ablöst. All diese Merkmale des offenen Dramas sind in *Unter dem Milchwald* vorhanden und waren im deutschsprachigen Raum schon ausreichend etabliert, um vom Publikum akzeptiert zu werden. Die Besonderheit des Stückes liegt im Deutschen, wie im Englischen vor allem an seiner Lösgelöstheit von Gesellschaftskritik und der fehlenden Bezugnahme auf herrschende Systeme und gesellschaftlichen Bedingungen, mit denen die Protagonisten zu kämpfen oder sich abzufinden haben, die in anderen Stücken dieser Zeit die Thematik bildeten. Doch vielleicht findet sich gerade in dieser verträumten, nicht wertenden sondern nur beschreibenden, romantischen Schilderung des Lebens in all seinen Facetten von Dylan Thomas der Grund für den nachhaltigen Erfolg des Stückes, selbst wenn viele Kritiker die fehlende ernsthafte Auseinandersetzung mit aktuellen Ereignissen, sozialen Bedingungen und politischen Gegebenheiten bemängeln.

Die Übersetzung von *Under Milk Wood*, die Erich Fried 1954 im Auftrag der BBC verfasste, wurde erstmals vom German Service der BBC am 10. 3. 1954 gesendet, im deutschsprachigen Raum folgte die Uraufführung am 20. 9. 1945 vom Nordwestdeutschen Rundfunk. Diese Übersetzung verhalf Fried zu großer Anerkennung beim deutschen literarischen Publikum und ist bis heute die bewährteste und am öftesten verarbeitete deutschsprachige Version. Bereits 1956 wurde *Unter dem Milchwald* auf Basis der Übersetzung von Fried am Berliner Schillertheater aufgeführt, Regie führte Boreslaw Barlog. Im Auftrag der Hamburger Staatsoper wurde *Unter dem Milchwald* vom Komponisten Walter Steffens als Oper adaptiert, die Uraufführung erfolgte 1973 in der Hamburger Staatsoper, zu einer weiteren, wichtigen Aufführung kam es bei der Eröffnung der Documenta in Kassel 1977. Eine weitere ausgezeichnete Produktion des Hörspieles

unter der Regie von Götz Fritz wurde 2003 vom Mitteldeutschen Rundfunk gesendet und 2006 mit dem Deutschen Hörspielpreis in der Kategorie *best of all* prämiert. Auf der Internetseite wikipedia wird das Hörspiel in der Übersetzung von Fried als Hörspielklassiker in der Liste bedeutender deutschsprachiger Hörspiele angeführt. (de.wikipedia.org/wiki/Liste_deutschsprachiger_Hörspiele)

Bis heute wird das legendäre Hörspiel auf zahlreichen großen und kleinen Bühnen neu bearbeitet und aufgeführt, der Text bietet unzähligen Künstlern interdisziplinär Inspiration und dient als Vorlage für ihre Arbeiten. Daraus kann man auf den Einfluss und Eindruck schließen, den das Stück im deutschsprachigen Raum, vor allem natürlich auf der Ebene der Literatur, aber auch in anderen Kunstrichtungen, hinterlassen hat.

3.6 Erich Fried

Erich Fried wurde am 6. Mai 1921 in Wien geboren. Sein Vater, Hugo Fried, wollte bereits Schriftsteller werden und veröffentlichte mehrere Prosatexte, Kurzgeschichten und Chansons, kam aber nie zu Erfolg. Er arbeitete als Geschäftsmann bis zu seiner Verhaftung durch die Gestapo 1938, deren Folgen er noch im selben Jahr erlag.

Erich Frieds Mutter, Nellie Fried, geboren Stein, war Grafikerin und ernährte ab 1927 praktisch die gesamte Familie. Auch sie wurde 1938 verhaftet, konnte aber noch vor Ausbruch des Krieges mithilfe ihres Sohnes nach London emigrieren, wo sie 1982 starb. Auch Erich Frieds Großmutter, Malvine Stein, lebte bis zum Kriegsbeginn bei der Familie und hatte auf Erichs Erziehung großen Einfluss. Sie starb 1943 im Konzentrationslager Auschwitz.

Fried wurde schon früh literarisch geprägt, zwischen 1926 und 1927 genoss er großen Erfolg bei einer Kinderschauspieltruppe auf verschiedenen Bühnen in Wien, mit Eintritt in die Grundschule begann er bereits, Gedichte zu verfassen. Im Laufe seiner Schulzeit wurde er immer häufiger mit Nationalsozialismus und politischem Unrecht konfrontiert, er reflektierte dies in seinen Werken und verfasste 1937 seinen ersten Roman *Der Kulturstaat*, eine sozialkritische Utopie.

Nach der Besetzung von Österreich durch deutsche Truppen 1938 floh Fried nach London, wo er zwischen 1939 und 1940 als Bürogehilfe beim Jewish Refugee Committee arbeitete. Später wechselte er zum Austrian Center und organisierte für viele in der Heimat verfolgte Juden die Flucht. 1944 veröffentlichte Fried seinen ersten Gedichtband *Deutschland* im österreichischen Exilverlag P.E.N. Im selben Jahr heiratete er seine Frau Maria Marburg und sein Sohn Hans kam auf die Welt. 1946 kam es zur Scheidung von Maria, Fried heiratete 1952 Nan Spencer- Eichner.

Nach Ende des Krieges blieb Fried in London, veröffentlichte weiterhin Gedichtbände und arbeitete ab 1950 als freier Mitarbeiter des German Service der BBC, wo er Übersetzungen ins Deutsche anfertigte, was seine finanzielle Situation erheblich verbesserte. Dabei erhielt er auch den Auftrag der Übersetzung von *Unter dem Milchwald*. Das Hörspiel wurde 1954 vom NWDR in Deutschland das erste Mal ausgestrahlt. Erst mit dieser Übersetzung fand auch Frieds Lyrik im deutschsprachigen Raum vermehrt Anklang.

1958 wurde sein Sohn David geboren, 1962 folgte seiner Tochter Katherine. 1965 kam es zur Scheidung von Nan und zur Hochzeit mit Catherine Bathwell, im selben Jahr wurde Petra geboren. 1968 kamen seine Zwillingsöhne Klaus und Tom zur Welt.

Fried erhielt für sein Werk mehrere Anerkennungen, kam aber auch immer wieder in der Konflikt mit dem Gesetz, vor allem aufgrund seiner direkten Äußerungen zu politischen Ereignissen und der unverhaltenen, treffsicheren Kritik an Missständen, die er in seinen Gedichten äußerte. 1982 erhielt Fried endlich die österreichische Staatsbürgerschaft zurück, um die er bereits nach Ende des Krieges angesucht hatte. Fried zog es vor, weiterhin im Ausland zu leben. 1985 wurde Fried aufgrund seiner Krebserkrankung in London operiert, es folgte ein längerer Krankenhausaufenthalt. 1988 wurde er erneut in Baden- Baden operiert, wo er am 22. November 1988 starb. Er wurde auf dem Londoner Friedhof „Kensal Green“ beigesetzt.

(Quelle: Jessen et. al. 1998)

4. Textanalyse

4.1 Analysemodell

Die Übersetzung *Unter dem Milchwald* wird anhand des funktionalen Übersetzungsmodelles von Christiane Nord auf Basis der Skopostheorie von Vermeer analysiert. Ausgehend vom Skopos, vom Zweck der Übersetzung, den Auftraggeber, der der Übersetzung bedarf und Übersetzer, der sie als Experte für interkulturelle Kommunikation anfertigen soll, nach Absprache bestimmen, wird der Text nun auf seine sprachlichen Funktionen untersucht, die gewährleisten, dass der Text seinen kommunikativen Zweck erfüllt. Je nach dem Skopos der Übersetzung werden die im Text enthaltenen Mitteilungen und Botschaften übertragen, so dass sie in der Zielsprache beim intendierten Empfänger die vom Skopos festgestellte Funktion erfüllen. Dabei muss der Text natürlich den Konventionen der Textproduktion, -rezeption und des Textverständnisses angepasst werden.

Dabei können Übersetzungsprobleme wie Kulturspezifika und kulturelle Präsuppositionen auftauchen. Diese werden im Textanalyseteil dieser Arbeit als „allgemeine Übersetzungsprobleme“ bezeichnet, da sie unabhängig von Textsorten bei allen Texten mehr oder weniger vorhanden sind. Handelt es sich aber, wie in diesem Falle, um einen Bühnentext, so kommen eine Reihe Bühnentext spezifische Faktoren ins Spiel, die der Übersetzer zu beachten hat. Ein Bühnentext schreibt an sich, aufgrund einer Textsortenspezifik, wenn nicht anders gekennzeichnet, einen Skopos vor der darauf beruht, dass Bühnentexte und üblicherweise auch deren Übersetzungen, zum Zwecke einer mündlichen Präsentation, einer Aufführung verfasst werden. Natürlich kann dieser Skopos bei einer konkreten Übersetzung noch genauer eingegrenzt werden oder ein weiterer Skopos wird hinzugefügt. Dennoch kann man aus dieser Tatsache die Funktion eines Bühnentextes allgemein ablesen. Diese Funktion bezieht sich auf die Bühnenwirksamkeit eines Textes und ist letztlich das Ziel einer Übersetzung. Die Bühnenwirksamkeit beruht auf einigen Faktoren, die als „Bühnentext bezogene Faktoren“ angeführt werden. Mit Hilfe der Übersetzungsstrategien von Delabastita (1998: 286ff), die im Kapitel 3.2.2.2 dieser Arbeit angeführt werden, wird die Übersetzung untersucht und die übersetzungstechnischen Entscheidungen des Autors werden analysiert, um schließlich eine Grundtendenz zu einer Übersetzungsstrategie herauszufiltern.

4.2 Übersetzungsprobleme

4.2.1 Kulturbezogene Übersetzungsprobleme

4.2.1.1 Kulturspezifika

Bei der Übersetzung von Kulturspezifika verwendet Fried vorrangig die Strategie, direkt den englischen Begriff in den deutschen Text zu übernehmen. Nur in wenigen Fällen wird das Kulturspezifikum mit einem entsprechenden deutschen Wort übersetzt, wobei die kulturelle Zuordnung zur Ausgangskultur erhalten bleibt, in Ausnahmefällen umschreibt Fried das Kulturspezifikum sinngemäß mit Begriffen ohne besonderer kultureller Zuordnung oder einer landestypischen Färbung, und ohne darauf hinzuweisen, dass diese Färbung im Ausgangstext besteht, wobei es nicht immer gelingt, das Wesentliche oder Besondere der Realie der Ausgangskultur zu erhalten oder die Bilder und Bezüge, die in der Ausgangskultur entstehen zu übermitteln. Insgesamt ist die Strategie, den englischen Begriff direkt anzuwenden, am häufigsten vertreten, für die Wahl anderer Strategien, die in der Minderheit der Fälle getroffen wurde, gibt es keinen offensichtlichen Grund:

Bsp 1

First Voice:

(...) Mary Ann Sailors

Mary Ann Sailors:

Praises the Lord who made **porridge** (S46)

Erste Stimme:

(...) Mary Ann Seefahrer

Mary Ann Seefahrer:

Lobt den Herrn, der den **Porridge** erschaffen hat. (S36)

Bsp 2

Mother:

(...)

This little piggy had **roast beef**

This little piggy had none (S17)

Mutter:

(...)

Dieses kleine Schweinchen aß **Roastbeef**

Dieses kleine Schweinchen hatte keins (S13)

Bsp 3

First Voice:

(...) the Reverend Eli Jenkins, poet, preacher, turns in his deep towards-dawn sleep and dreams of

Rev. Jenkins:

Eisteddfodau (S31)

Erste Stimme:

(...) dreht sich Ehrwürden Eli Jenkins, Dichter und Prediger, im tiefen Morgendämmer Schlaf auf die andere Seite und träumt vom

Eli Jenkins:

Eisteddfodau (*dem großen, alljährlichen Sängerkrieg der Barden von Wales*) (S25)

Bsp 4

First Voice

(...) his **bowler** on a nail above the bed, a **milk stout** and a slice of cold **bread pudding** under the pillow; (...) (S16)

Erste Stimme

(...) der **Melonenhut** hängt am Nagel über dem Bett, unter dem Kopfkissen ein **Vollbier** und eine Scheibe kalter **Brotpudding**. (S13)

Bsp 5

Second Drowned:

Is there rum and **laverbread**? (S10)

Zweiter Ertrunkener:

Gibts noch Rum zu trinken und **Tang zu essen**? (S9)

Bsp 6

First Voice

(...) Mr and Mrs Pugh are silent over cold, grey **cottage pie**. (84)

Erste Stimme

(...) schweigen Mr und Mrs Pugh über ihrem zerlaufenen **Auflauf aus kaltem, grauen Fleisch**. (S68)

In Beispiel 1 und 2 übernimmt Fried den englischen Begriff einfach ins Deutsche. Allerdings wirkt englische Wort im deutschen Text befremdlich, auch wenn der Text durch die Übernahme anderer kulturbezogener Begriffe⁸⁵ insgesamt stark ausgangstextkulturell gefärbt ist. In Beispiel 1 übernimmt Fried das Wort „porridge“ ins Deutsche. Das Wort dürfte im deutschsprachigen Raum wohl verstanden werden, ist aber nicht im Sprachgebrauch und kein geläufiges Wort. Damit erschwert es das Verständnis, da zwischen zwei Sprachen umgeschaltet werden muss und der darauf folgende Text möglicherweise überhört wird. Jedenfalls ist es unwahrscheinlich, dass das Wort „porridge“ spontan eine Assoziation beim Zielpublikum auslöst. Daher scheint dieses Lehnwort an dieser Stelle ungewöhnlich. Auch was den Sinnzusammenhang betrifft, könnte man bemängeln, dass Mary Ann Sailors, die dem Herrn für ein Grund- und Hauptnahrungsmittel (nämlich „porridge“) dankt, im Deutschen etwas preist, das gerade mal verständlich, aber überhaupt nicht alltäglich ist. Vielleicht wäre hier eine adaptierende Übersetzung, die auch im Deutschen ein Bild in die Vorstellung rückt, das eine ähnliche Bedeutung hat wie „porridge“ im Englischen, wie zum Beispiel „Grießbrei“, wirkungsvoller., um den Eindruck des bescheidenen Glückes, das Mary Ann Sailors

⁸⁵ Siehe auch Abschnitt 4.2.1.2 Eigennamen und 4.2.1.3 Walisische Ausdrücke.

empfindet und durch ihr Lob übermittelt, im Zielpublikum hervorzurufen. Ähnliches gilt für Beispiel 2, in dem Fried abermals den englischen Begriff direkt ins Deutsche übernimmt. Hier kommt zugleich eine intertextuelle Präsupposition vor, nämlich eine bekannter Kinderreim. Selbst wenn der Übersetzer davon ausgeht, dass das Wort „roastbeef“ durchaus verständlich ist, würde es niemals in einem typischen, deutschsprachigen Kinderreim vorkommen und stört deshalb die sinnvolle Kohärenz des Textes. Man könnte es problemlos mit dem Wort „Schnitzel“ oder „Würstel“ ersetzen, da weder ein Reim vorhanden ist, noch der Sprachrhythmus dadurch gestört würde, beim Publikum aber sofort eine entsprechende Assoziation ausgelöst würde, ohne dass sie erst das Wort entschlüsseln und das Bild begreifen müssten.

Bei der Übernahme des Wortes „Eistedfoddau“ führt Fried in Klammern eine Umschreibung des Phänomens an, die aber natürlich nur für den Leser des Textes relevant ist, da bei einer mündlichen Präsentation Erklärungen oder Erläuterungen eines Begriffes in Klammern oder als Fußnote wegfallen oder nur sehr begrenzt im gesprochenen Text angewendet werden können. Das Stück folgt nämlich einem eigenen Tempo und einem gewissen Rhythmus, der nicht gestört werden soll. Außerdem wäre es in den meisten Fällen sinngemäß nicht kohärent oder gar widersprüchlich zum Situationsbezug, wenn eine Bühnenfigur plötzlich ein ihr völlig gängiges und alltägliches Phänomen erläutern würde. Dies will Fried auch verhindern, indem er kulturspezifische Ausdrücke häufiger übernimmt, als sie im Zuge einer Übersetzung zu erläutern.

Zwei der Kulturspezifika im Beispiel 4 werden mit den im Deutschen dafür geläufigen Begriffen übersetzt. Dabei stimmt die Assoziation, die das Wort „Melone“ im Deutschen auslöst, mit dem Bild in der Ausgangssprache völlig überein, der Ausdruck ist bekannt und gängig als deutscher Ausdruck für eine dem britischen Raum zugeordnete Hutform. Ebenso ist die wort- wörtliche Übersetzung „Brotpudding“ für „breadpudding“ im Deutschen als Bezeichnung für diese typisch englische Spezialität geläufig. Es entstehen also in der Zielkultur aufgrund der Bekanntheit der Phänomene gleiche Bilder. Ein wenig anders verhält es sich mit dem Begriff „Vollbier“, der als deutsche Entsprechung für die Spezialität „milk stout“ gewählt wird. Bestehende Unterschiede in Farbe und Geschmack des Bieres sowie kulturelle Unterschiede, was die Bedeutung oder den Stellenwert von

Bier betrifft, sind an dieser Stelle wohl vorhanden, für den Übersetzer aber vernachlässigbar. Fried geht davon aus, dass er mit seiner Übersetzung dieses Kulturbezuges durch eine Entsprechung des Spezifikums im deutschsprachigen Raum in der Zielsprache ausreichend ähnliche Assoziationen erzeugen kann.

Eine andere Strategie wählt der Übersetzer in den Beispielen 5 und 6, die jeweils mit Worten ohne kultureller Zuordnung, annähernd sinngemäß übersetzt werden. „Laverbread“ ist eine walisische Speise aus Tang. Im Oxford Dictionary of English (1998) findet sich dazu folgende Definition: „a welsh dish of laver which is boiled, dipped in oatmeal and fried.“ Es handelt sich also um eine auf besondere Art aus Algen zubereitete Spezialität, worauf im Deutschen mit der Übersetzung „Tang zu essen“ nicht hingewiesen wird. Eher wird die Vorstellung übermittelt, der Tang werde sozusagen roh verzehrt und es entsteht ein ungewöhnliches Bild von seltsamen Essgewohnheiten, da der Ertrunkene sich im Stück bei einem Lebenden nach unterschiedlichsten Dingen des alltäglichen Lebens, wie er es gekannt hat, erkundigt. Da in Folge in Wortpaaren verschiedenste Speisen und Gegenstände ohne Zusammenhang oder Reihenfolge aufgezählt werden, könnte man auch einfach sagen: „Gibt es noch Rum und Tang“, was sowohl leicht sprechbar als auch in etwa sinngemäß wäre, wobei der Bezug auf eine Nationalspeise genauso verloren geht, aber auch kein Bild von einer Speise entsteht, die einem deutschsprachigen Rezipienten aufgrund mangelnder Information eigenartig erscheinen würde, wo der Ausgangstext aber keinesfalls einen Bezug zu Eigenartigem herstellt, sondern im Gegenteil Bekanntes, Geläufiges aufzählt oder, weil der Sprachrhythmus es erlauben würde, etwas wie „Gibt es noch Rum und Brot aus Tang?“, da es für ein Volk, das am Meer wohnt, noch verstellbar wäre, eine Art Brot aus Tang herzustellen, die Informationsvergabe also präziser ist, als in der Übersetzung von Fried und zugleich Rhythmus und Sprechbarkeit nicht stört.

Die Übersetzung „zerlaufener Auflauf aus kaltem, grauen Fleisch“ ist eine kulturell nicht gefärbte Umschreibung der englischen Speise „cotton pie“. Hier nimmt Fried, im Gegensatz zu Beispiel 5, den Umweg, die Speise, die das Kulturspezifikum repräsentiert, zu umschreiben, wobei er die zusätzlichen Angaben „cold“ und „grey“ verstärkt und etwas negativ mit dem Ausdruck „zerlaufen“ färbt, der im Englischen nicht vorhanden ist und eigentlich als überflüssig betrachtet werden kann, da er im Deutschen stärker als im

Original, den Eindruck einer nicht sonderlich appetitlichen Speise vermittelt und daher das Bild in der Zielsprache von der Ausgangssprache abweicht.

4.2.1.2 Eigennamen

In diesem Stück kommen zwei Gruppen von Eigennamen vor, das sind zum einen geographische Bezeichnungen wie Ortsnamen, die entweder erfunden sind und walisisch klingen, oder tatsächlich existieren. Dabei werden auch Namen aus der walisischen Sagenwelt verwendet, die im Stück natürlich spezielle Bezüge herstellen, die lediglich für jene erkennbar sind, die erwähnte Orte, Hügel oder Flüsse und verschiedene, damit verbundene Sagen kennen. Andere geographische Bezeichnungen sind Namen von Flüssen oder Bergen, die alle tatsächlich in Wales gelegen sind. Diese werden unverändert übernommen, wobei aufgrund der ungewöhnlichen Aussprache die Sprechbarkeit für die Schauspieler und die Verständlichkeit für das Publikum auf die Probe gestellt werden, auch wenn der Kontext durchaus hilfreich ist, zuzuordnen, um welche geographische Erscheinung es sich handelt, ist es eher unwahrscheinlich, dass Bezüge auf diese landschaftlichen Besonderheiten von Wales und die damit verbundene Mythologie, die Thomas erwähnt, von einem deutschsprachigen Publikum erkannt werden können. Durch den eigenartigen Klang dieser Namen wird allerdings Fremdes, Unbekanntes und in diesem Sinne auch Mystisches, Sagenumwobenes auf das Publikum übertragen. Andere geographische Bezeichnungen sind die Namen der Straßen und Häuser der Stadt, die alle rein fiktiv sind und, sofern sie Begriffe mit übersetzbaren Bedeutungen sind, auch alle ins Deutsche übersetzt werden.

Die zweite Gruppe sind die Namen der Figuren, die natürlich alle fiktiv sind, wobei auch typisch walisische Namen vorkommen. Die meisten Namen dienen dazu, die zahlreichen Personen, die im Stück oft nur sehr kurz und mit wenig Text auftreten, deutlich zu charakterisieren, da dies im Dialog nicht ausführlich genug möglich ist. Daher stecken in vielen Namen Andeutungen und Wortspiele, die bei einer Übersetzung leider nicht immer übertragen werden können. Bei den Eigennamen verfolgt Fried die Strategie, jene Namen, die keine Bedeutungsträger enthalten, einfach zu übernehmen, was die Mehrheit der Fälle

betrifft und alle darin enthaltenen Bedeutungsträger zu übersetzen. In beiden Fällen gehen manche Wortspiele und Anspielungen verloren, die dazu dienen, den Charakter auf z. T. ironische Weise zu illustrieren, wodurch humoristische Bezüge zwischen dem Namen der Figur, seinem Verhalten oder seiner Rolle in der Gemeinschaft, nicht übertragen werden. Zum besseren Verständnis wird der Eigenname, der im Ausgangstext vorkommt in Klammer mit (AT) markiert, jener aus der Übersetzung mit (ZT)

Bsp1

Llareggub (AT) - Llaregub (ZT)

Bsp 2

Rev. Eli Jenkins:

By Sawdde, Senny, Dovey, Dee,

Edw, Eden, Aled, all,

Taff and Towy broad and free,

Llyfnant with ist waterfall

Claerwen, Cleddau, Dulais, Daw,

Ely, Gwili, Ogwr, Nedd,

Small is our river Dewi, Lord,

A baby on an rushy bed. (S38)

Eli Jenkins:

Neben Senny, Dovey, Dee, Swaddle,

Edw, Eden, den Flüssen all,

neben Taff und Towy breit und frei,

Llyfnant mit dem Wasserfall,

Neben Claerwaen, Cleddau und manchem Fluss mehr,

neben Ely, Gwili und Nedd

ist unser Fluss Dewi nur klein, o Herr,
ein Kindlein im Binsenbett. (S29)

Bsp 3

Coronation Street (AT) - Krönungsstraße (ZT)

Cockle Row (AT) - Muschelzeile (ZT)

Bsp 4

Mr & Mrs Pugh (AT) - Mr& Mrs Pugh (ZT)

Bsp 5

Willy Nilly (AT) - Willy Nilly (ZT)

Bsp 6

Butcher Beynon (AT) - **Metzger** Beynon (ZT)

Bsp 7

Organ Morgan (AT) - **Orgel** Morgan (ZT)

In Beispiel 1 handelt es sich um den fiktiven, nach walisischem Muster gebildeten Namen der Kleinstadt, die den Schauplatz des Stückes darstellt. Llareggub ist ein Palindrom, umgekehrt bedeutet es „bugger all“, was soviel heißt, wie „nichts“. Das Oxford Dictionary of English 1998 definiert: „**bugger all**: nothing“. Dieser Bezug ist für einen deutschsprachigen Rezipienten wohl nicht so einfach herzustellen, dennoch wird er von Fried übernommen und dies entspricht seiner allgemeinen Strategie, die örtliche und kulturelle Zuordnung des Stückes nach Wales, die ja auch dem Autoren sehr wichtig war, eindeutig zu erhalten. Deshalb bleibt auch Fried bei der Übersetzung aller walisischen geographischen Bezeichnungen, von denen alle, außer dem Namen der Kleinstadt, in der das Stück spielt, tatsächlich in Wales gelegene Orte, Flüsse oder Berge sind, immer bei der Strategie, diese unverändert ins Deutsche zu übertragen, wobei er erschwerte Verständlichkeit und Sprechbarkeit in Kauf nimmt. Dies zeigt deutlich Bsp 2, wobei es

sich um einen Reim von Rev. Jenkins handelt, einem Lob auf Wales und Llaregubb, in dem alle Bezeichnungen auch in der Übersetzung walisisch sind, wobei Fried den Reim so umformt, dass zwischen den Aufzählungen, schon in Zeile zwei, eine Erklärung vorkommt, worum es sich handelt, um den Hörer davor zu bewahren, viel Zeit zu investieren, um den erwartungsgemäß völlig fremden Begriff zu entschlüsseln und mit etwas Bekanntem in Bezug bringen zu wollen. Dabei sind Rhythmus und Reimform im Deutschen gelungen und flüssig. Beispiel 3 gibt der Vollständigkeit halber die Übersetzungsstrategie wieder, die Fried bei allen Straßennamen verwendet hat. Beispiele 4-7 dienen der Veranschaulichung der vier verschiedenen Strategien, die Fried bei der Übersetzung der Personennamen anwendet. Die in Beispiel 4 verwendete Strategie ist dabei am Häufigsten vertreten. Fried übernimmt den Namen des Originals unverändert in die Übersetzung. In diesem Fall gibt es keine Anspielung im Original, die bei der Übersetzung verloren geht. Anders verhält es sich bei der Übersetzung des Namens in Bsp. 5, wo eine Anspielung verloren geht. Willy Nilly bedeutet „nolens- volens“ und charakterisiert die Figur, den Postboten der Stadt, dem seine neugierige Frau die Briefe öffnet und vorliest, ohne dass er im geringsten daran interessiert wäre und der somit über alle Bewohner bestens informiert ist, was für ihn aber nichts bedeutet.

Bsp 6 verdeutlicht lediglich die Strategie von Fried, Bedeutungsträger in Eigennamen zu übersetzen, wie auch in Bsp 7 verfahren wird, wobei hier eine Anspielung verloren geht, die ebenfalls der Verdeutlichung des Charakters dient: die doppelte Bedeutung des Wortes „organ“ im Englischen, das sowohl Organ als auch Orgel bedeuten kann, kann nicht ins Deutsche übertragen werden und damit die Anspielung darauf, dass das Orgelspiel für Morgan überlebenswichtig ist.

4.2.1.3 Walisische Ausdrücke

Alle walisischen Ausdrücke werden übersetzt, abgesehen von den vorher bereits erwähnten geographischen Namen, die ja zum Teil auf reale Bezeichnungen zurückgehen und Personennamen, die teilweise typisch walisische Vor- und Nachnamen sind. Die Übersetzung von Fried behält somit ihre grundsätzliche kulturelle Zuordnung und es ist

durchwegs im Bemühen des Übersetzers, diese zu übertragen, wie auch bei der Wahl der Übersetzungsstrategie bei Kulturspezifika erkennbar ist. Dies stört an manchen Stellen, wie bereits erwähnt, das Verständnis des Textes für ein Publikum, das davon abhängig ist, dass der Text leicht zu hören und das Gehörte leicht zu verstehen ist. Daher scheint die Wahl der Strategie, alle walisischen Worte, die keine Eigennamen sind, zu übersetzen, verwunderlich, da sie auch an Stellen auftreten, an denen ihre Mitteilungsfunktion einfach aus dem Kontext zu erkennen ist, und die Funktion ihrer sprachlichen, klanglichen Färbung eine starke Wirkung erzeugt. Diese versucht Fried durch Umgangssprache oder Reduktion, also durch Mittel, die die Mündlichkeit und die unmittelbare Direktheit der Rede erhöhen, auch im Zieltext herzustellen.

Bsp 1

Jack Black:

Ach y fi!

Ach y fi! (S15)

Jack Black:

Pfui Deibel!

Pfui Deibel! (S12)

Bsp 2

Third Neighbour:

Saw him in the bushes

Fourth Neighbour:

Playing **mwchins** (S20)

Dritte Nachbarin:

Hab ihn gesehen in den Büschen

Vierte Nachbarin:

Rumtreiber! Nicht zu erwischen. (S16)

Bsp 3

Organ Morgan:

Johann Sebastian mighty Bach. Oh Bach **fach**. (S112)

Orgel Morgan:

Johann Sebastian, hinreißender Bach! Ach Bach, **Bach!** (S91)

In Beispiel 1 gibt Fried mit dem umgangssprachlich markierten „Pfui Deibel“ den spontanen Anflug starken Grauens wieder, der mit „Ach y fi“ vorgegeben ist. Starke Emotionen werden besonders betont, wenn sie in der „Originalsprache“ der jeweiligen Figur, also der ganz persönlichen, dem Sprecher natürlichsten und somit naheliegendsten Art zu sprechen, wiedergegeben werden. Diese Wirkung wird in der Übersetzung durch den umgangssprachlichen Fluch, den Fried verwendet, genau übertragen. In Beispiel 2 übersetzt Fried frei, völlig anderes Textmaterial wird verwendet, das zwar sprachlich reduziert und ein Ausruf ist und insofern in die saloppe Mündlichkeit dieses Dialoges passt, wobei aber sowohl die kulturelle Färbung, die das Walisische im Englischen erzielt, als auch die doppelte Bedeutung des Wortspieles „playing mwchins“ verloren geht. „Playing mwchins“ ist ein Wortspiel aus den zwei walisischen Worten „mwchin“, was „unmoralisch“ bedeutet und „mochyn“, dem walisischen Wort für Schwein. (Gratzke 1989: 20) Sinngemäß bedeutet es also soviel wie „schweinische Dinge tun“, was mit der Übersetzung von Fried auch sinngemäß nicht übereinstimmt. Durch den Zusatz „nicht zu erwischen“ wird wohl der Eindruck erweckt, er treibe üble Dinge, für die man ihn erwischen und bestrafen müsse, andererseits wird auch impliziert, dass jemand ihn fangen wolle, was im Original nicht der Fall ist. Vielmehr entsteht in Dylan's Werk generell der Eindruck, es sei den Figuren ohne Einschränkung möglich, zu tun, was ihnen gefällt.

Das Wort „fach“ in Beispiel 3 ist die weibliche Form für „klein, niedlich“ und spielt darauf an, dass Organ Morgan nichts mehr liebt, als die Musik. An dieser Stelle wäre es nicht möglich, das walisische Wort zu übernehmen, da Fach im Deutschen als Wort mit völlig anderer Bedeutung existiert. Die weibliche Form des Wortes „fach“, die Organ Morgans Zuneigung zur Musik und zu diesem Musiker intensiviert darstellen will, wird im Deutschen mit der Übersetzung „hinreißend“, als zwar etwas veraltetes, aber in der gehobenen Sprache der klassischen Literatur durchaus gängiges Adjektiv zur Beschreibung

einer Frau, für „mighty“ zum Ausdruck gebracht, um das Empfinden der Figur, wie es im Ausgangstext geschildert wird, zu übermitteln.

4.2.1.4 Intertextuelle Präsuppositionen

Die intertextuellen Präsuppositionen werden übersetzt und an die Zielkultur angepasst, wobei Fried überwiegend versucht, einen anderen intertextuellen Bezug in der Zielkultur herzustellen. Ist dies nicht möglich, so übersetzt er wörtlich, wobei einerseits der Kontext, andererseits die geringe Unterschiedlichkeit der Kulturen, zwischen denen übersetzt wurde ihm behilflich ist, Assoziationen im Zieltext herzustellen, die jenen im Ausgangstext weitgehend entsprechen.

Bsp 1

First Voice:

The music of the spheres is heard distinctly over Milk Wood. It is „**The Rustle of Spring**“ (S71)

Erste Stimme:

Über dem Milchwald ist die Sphärenmusik deutlich vernehmbar. Und zwar der ***Frühlingsstimmenwalzer***. (S57)

Bsp 2

Fifth drowned:

Rock-a-bye baby (S11)

Fünfter Ertrunkener:

Baby zum Schaukeln? (S9)

Bsp 3

Second Woman`s Voice:

Rockabye, grandpa, in the tree top,

When the wind blows the cradle will rock,

When the bough breaks the cradle will fall,
Down will come grandpa, whiskers and all. (S108)
Zweite Frauenstimme:
Schlaf schön, Großvater, oben im Baum,
wenn der Wind weht, bläst er federn und Flaum,
wenn der Ast bricht macht die Wiege Bumms,
Großpapa mit dem Schnurrbart macht einen Plums! (S87)

Bsp 4

Mrs Cherry Owen:
And then you sang '**Bread of Heaven**', tenor and bass. (S49)
Mrs Cherry Owen:
Und dann hast du gesungen ***Brot des Himmels*** Tenor und Bass zugleich. (S38)

In Beispiel 1 wird ein anderer Bezug erstellt, denn „The Rustle of Spring“, im Deutschen „Frühlingsrauschen“, wurde 1896 vom norwegischen Komponisten Christian Sinding komponiert und ist ein sehr langsames, sentimentales Klavierstück. Der Vergleich von Thomas mit der Sphärenmusik ist also eine Parodie auf das Stück und ironisch zu verstehen. Fried wählt in seiner Übersetzung den „Frühlingsstimmenwalzer“ von Johann Strauß II. Dieses Stück wiederum ist sehr lebhaft und fröhlich und möglicherweise auch nicht unbedingt das, was man sich unter Sphärenmusik vorstellt. Insofern und aufgrund des höheren Bekanntheitsgrades des Werkes von Strauß im deutschen Sprachraum ist diese Übersetzung durchaus gerechtfertigt.

Beispiel 2 ist dem Dialog entnommen, in dem sich Ertrunkene nach dem Leben und Dingen daraus, die sie vermissen, erkundigen. Einer der Ertrunkenen fragt nach „rock-a-bye baby“, wobei es sich um ein im englischen Sprachraum sehr berühmtes Schlaflied für Kinder handelt. Der Ertrunkene will wohl wissen, ob das Lied noch gesungen wird und die deutsche Übersetzung „Baby zum Schaukeln“ verändert den Sinn und den Bezug, was an dieser Stelle aber eigentlich für einen Hörer nicht störend wirkt. Lediglich der Einwand wäre gerechtfertigt, dass auf dieses Lied am Ende des Textes noch einmal Bezug

genommen wird. Doch auch damit geht Fried geschickt um, indem er in diesem Fall einen anderen Bezug herstellt: In Beispiel 3 wird der Bezug an die Zielkultur angepasst, hier dichtet Fried den Reim erst um und stellt dann den Bezug zu einem im deutschsprachigen Raum bekannten Kinderreim „Hoppe- hoppe Reiter“ her, wobei sogar die „Pointe“ der beiden Reime, der Absturz des Großvaters, gleich bleibt. Auch was den Situationskontext betrifft, ist die Übersetzung geglückt, da der erste, umgedichtete Teil des Reimes, verträumt und poetisch und in der Tradition deutschsprachiger Schlaflieder verfasst ist und der Vorstellung der Situation, in der eine Frau ein Schlaflied singt, gerecht wird, der zweite Teil in Intertextualität, deren Bezüge einem deutschsprachigen Rezipienten bekannt sind, übergeht und auch den humoristischen Aspekt behält. Hier kann der Übersetzer also alle sprachlichen Funktionen des Ausgangstextes in den Zieltext übertragen.

Beispiel 4 repräsentiert die wörtliche Übersetzung, bei der kein Bezug hergestellt wird, da „Bread of Heaven“ ein englisches Kirchenlied aus dem 18. Jahrhundert ist (Gratzke 1989: 121), es im deutschsprachigen Raum aber kein bekanntes Kirchenlied mit dem Titel „Brot des Himmels“ gibt. Aufgrund des Titels allerdings wird es keinem deutschsprachigen Rezipienten schwerfallen, anzunehmen, dass es sich um ein Kirchenlied handelt, das im Ausgangstext hergestellte Bild ist auch in der Übersetzung vorhanden.

4.2.2 Allgemeine stilistische Merkmale

4.2.2.1 Wortspiele

Tendenziell versucht Fried, Wortspiele im Ausgangstext mit Wortspielen mit der gleichen Bedeutung und einem doppelten Bezug in der Zielsprache zu übersetzen. Diese Strategie lässt sich nur gleich oft anwenden, wie eine sinnngemäße Übersetzung ohne Wortspielcharakter, bei der ein Bezug sowie die humoristische Färbung in den Beschreibungen verloren geht. Dabei versucht Fried nach Möglichkeit, ein anderes stilistisches Merkmal zu verwenden, um die Klangfärbung und den Sprachstil im Gesamttext zu übermitteln. Ist dies nicht möglich hält er sich generell eher an den Text, und versucht, die an sich schon humoristischen, zum Teil ironischen Bilder, die Thomas

nahezu durchwegs erschafft, und die für sich, auch ohne der Verbindung mit einem Wortspiel, eine besondere Wirkung erzielen, als durch freies Übersetzen, mit Hilfe eines anderen Bildes, ein anderes Wortspiel zu erschaffen.

Bsp 1

Preacher:

Will you take this woman Matti Richards

(...)

Preacher:

To be your **awful wedded wife**? (S21)

Prediger:

Willst du also diese Jungfrau Matti Richards

(...)

Prediger:

Heimführen als dein **entsetzlich angetrautes** Eheweib? (S18-19)

Bsp 2

First Voice:

(...) the town smells of seaweed and breakfast all the way down form Bay View, where Mrs. Ogmores- Prichard, in smock and turban, **big- besomed** to engage the dust, picks at her starchless bread (...) (S46)

Erste Stimme:

(...) Die ganze Stadt riecht nach Seetang und Frühstück, von oben, von Haus Seeblick, wo Mrs. Ogmores- Prichard in Ärmelschürze und Turban, **besenbewehrt** zum Kampfe gegen den Staub, an ihrem stärkeleeren Brot knabbert (...) (S35)

Bsp 3

Willy Nilly:

Downs his last bucket of black brackish tea and **rumbels** out bandy to the clucking back (...) (S47)

Willy Nilly:

Gießt seinen letzten Eimer schwarzen, brackigen Tee hinunter, **stößt auf und steht auf** und poltert O- beinig auf den gluckenden Hinterhof hinaus (...) (S 36)

Bsp 4

Mrs Dai Bread Two:

Me, Mrs Dai Bread Two, **gypsied to kill** in a silky scarlet petticoat above my knees, (...) (S44)

Mrs Dai Brot Zwei:

Und mich, Mrs Dai Brot Zwei, **zigeunermäßig geputzt**, unwiderstehlich im seidigen, scharlachroten Unterrock, der die Knie freiläßt; (...) (S34)

In Beispiel 1 kann das Wortspiel mit der gleichen Bedeutung, ohne Verlust von Bezügen oder Veränderung der Satzstruktur ins Deutsche übersetzt werden. In Deutschen kann dabei, wie im Englischen, eine offizielle Floskel herangezogen werden, wobei diese für heutige Leser veraltet klingt und vor allem das Wort Weib in einer modernen Übersetzung jedenfalls mit dem Wort Frau zu ersetzen wäre. Im zweiten Beispiel übersetzt Fried das Wortspiel mit einer Wortkreation, wobei eine Anspielung verloren geht. Fried kreiert an dieser Stelle eine Verbindung aus zwei Worten mit gleichem Anlaut. Der Bezug, der mit dem Wortspiel „big- besomed“ zu „big- bosomed“ erstellt wird, geht dabei leider verloren, Fried betont mit dem Ausdruck „besenbewehrt“ den zweiten, was Sinn und Verlauf des Stückes betrifft wichtigeren Bezug, der die Figur als putzsüchtig schildert. Man hätte das Wortspiel mit beiden seiner Bezüge eventuell durch ein anderes Wortspiel übertragen können, zum Beispiel mit der Wortkreation „großbürstig“, wobei die Anspielung auf die Putzsucht durch eine Bürste anstelle von einem Besen gegeben wäre und „großbrüstig“ als Entsprechung für „big- bosomed“ dienen könnte.

Im dritten Beispiel ersetzt er das Wortspiel „rumble“, was zugleich „poltern“ und „Magenknurren“ bzw. „Verdauungsgeräusche ertönen lassen“ bedeutet, mit einer Alliteration, er übersetzt also beide Bedeutungen des Wortspieles unter Anwendung einer anderen Stilfigur.

Im vierten Beispiel wird das englische Wortspiel sinngemäß übersetzt und keine stilistisch markierte Sprachfigur eingesetzt, wobei der ironische Bezug, der im Englischen aufgrund des Vergleiches mit zwei Bildern, die unterschiedliche Konnotationen auslösen („dressed to kill“- „fein herausgeputzt“ und „gypsie“- „Zigeuner“, selten im Ballkleid) verlorengeht, da man sich im deutschen Text einfach eine in Zigeunertradition geschminkte, geschmückte Frau vorstellt. Das Bild, das im Original erzeugt wird, wird also in der Übersetzung nicht hervorgerufen.

4.2.2.2 Metapher

Die zahlreichen Metaphern im Ausgangstext werden fast ausschließlich als Metapher in die Zielsprache übertragen, wobei es selten nötig ist, große Veränderungen an Satzbau, Lexik und den zu vermittelnden Bildern vorzunehmen. Im Zweifelsfalle bleibt Fried bei der Strategie, dem Sinn, also der zu übertragenden Botschaft und nicht der klanglichen Funktion der Metapher den Vorzug zu geben. Auch dies ist auf die besondere Art von Thomas, durch die ungewöhnliche Aneinanderreihung von Bedeutungen, Bildern und Symbolen eine komische, ironische oder überraschende Wirkung zu erzielen zurückzuführen, welche ein wesentlicher Bestandteil des Werkes ist. In wenigen Fällen wird die Metapher sinngemäß übersetzt oder umschrieben und dabei kein anderes rhetorisches Mittel verwendet, da Fried bemüht ist, nach der Übertragung ähnlicher Bedeutungen und Bilder, auch den Ton und Rhythmus des Werkes, auf denen dessen Sprechbarkeit beruht, im Gesamttext zu erhalten.

Bsp 1

Second Woman:

she said Butcher Beynon put dogs in the mincer

First Woman:

go on, **he`s pulling her leg**

Third Woman:

now don`t you dare tell her that, there`s a dear

Second Woman:

or she'll think **he's trying to pull it off and eat it.** (S64)

Zweite Frau:

Sie hat gesagt, Metzger Beynon dreht Hunde durch den Wolf.

Erste Frau:

Ach wo, **er führt sie doch nur an der Nase herum;**

Dritte Frau:

Sag ihr das ja nicht, sonst ist es aus mit der Freundschaft!

Zweite Frau:

Oder sie glaubt gar, **er will ihr auch noch die Nase abreißen und essen!** (S50-51)

Bsp 2a

First Voice:

Mrs Organ Morgan, groceress, **coiled grey like a dormouse**, her pawns to her ears, (...) (S32)

Erste Stimme:

Mrs Orgel Morgan, Ladeninhaberin, **zusammengerollt und grau wie ein Murmeltier**, mit den Pfoten an den Ohren, (...) S25)

Bsp 3

Second Voice:

Lazy early Rosie with the **flaxen thatch**, (...) (S94)

Zweite Stimme:

Die träge, frühe Rosie mit dem **flachsblonden Strohdach**, (...) (S74)

Bsp 4

First Voice:

His mother (...), with her **wedding ring waist and bust like a black-clothed dining-table**, (...) (S101)

Erste Stimme:

Seine Mutter (...), mit **Eheringtaille** und **einer Büste wie ein mit schwarzem Tischtuch gedeckter Esstisch**, (...) (S80)

Bsp 5

First Voice:

Come up the drifting sea- dark street now in the dark night **seesawing like the sea**, (...) (S14)

Erste Stimme:

Komm hinauf durch die wehende meerfinstere Straße, nun, in der dunklen Nacht, auf dem Weg, **der sich auf- und abbewegt, wie die See**, (...) (S11-12)

Bsp 6

Second Voice:

Mr Beynon, in butcher`s bloodied apron, **spring- heels** down Coronation Street, (...) (S30)

Zweite Stimme:

Mr Beynon **rast** in seiner blutigen Metzgerschürze die Krönungsstraße hinunter, (...) (S24)

In Beispiel 1 kann die Metapher mit Austausch eines Körperteiles übernommen werden, was sich gut trifft, da im folgenden Satz auf die Metapher Bezug genommen wird, der auch in der Übersetzung erhalten bleibt und der Bezug zu einem Körperteil wesentlich ist, um die Pointe zu übertragen, die darin besteht, dass die Frauen gerade über das Gerücht sprechen, der Metzger würde Tiere essen, deren Verzehr in gegebener Kultur gegen Konventionen verstößt, oder sogar Menschenfleisch. Auch im zweiten Beispiel wird die gleiche Metapher mit einem anderen Tier verwendet, um die Kohärenz des vermittelten Bildes zu bewahren, da eine Haselmaus (= dormouse) im deutschsprachigen Raum nicht grau ist. Ferner passt die Wahl des Murmeltiers im Zusammenhang mit Schlafen in den deutschsprachigen Raum, wo der idiomatische Vergleich „schlafen wie ein Murmeltier“ existiert. In den Beispielen 3 und 4 wird die Metapher wörtlich übersetzt, wobei sie im Deutschen weder den metaphorischen Charakter, noch das Bild, das die Metapher schafft,

noch den Sinn verlieren. Beim Zielpublikum werden in der Übersetzung problemlos die gleichen Assoziationen ausgelöst, wie bei einem Rezipienten des Originals. Beispiel 5 und 6 dienen zur Veranschaulichung einer sinngemäßen Übersetzung von Metaphern, ohne Anwendung einer Metapher oder eines anderen Stilmittels. Speziell in Bsp 5 geht hierbei allerdings der Klang verloren und wird durch die sinngemäße Beschreibung des Bildes, das durch die Metapher entsteht, viel nüchterner. In Beispiel 6 geht ein humoristischer Bezug verloren, da „spring- heel“ wohl etwas bedeutet, wie rasen, zugleich aber auf die sagenhafte Figur des „Spring- Heeled Jack“ zurückgeht, der angeblich in London um 1850 sein Unwesen trieb, gewaltsam Frauen attackierte und unglaublich hoch springen konnte. (Vgl. en.wikipedia.org/wiki/Spring_Heeled_Jack) Im Werk von Thomas dient dieser Vergleich der Verdeutlichung, dass Metzger Beynon möglicherweise auch andere Wesen schlachtet als die Stadtbewohner vermuten.

4.2.3 Bühnentextbezogene Faktoren

4.2.3.1 Mündlichkeit der Dialoge

Sprachliche Reduktionen werden in der Übersetzung tendenziell selten übernommen, in der Mehrheit der Fälle versucht Fried, Mündlichkeit mit anderen Mitteln zu erzeugen, wobei er aber stets einen gehobeneren Ton erzeugt, als im Ausgangstext vorgegeben ist. Generell ist der Sprachstil von Fried, besonders in den Dialogen der Stadtbewohner, die sich im Original alle einer eher einfachen, umgangssprachlichen und reduzierten Sprache, sehr poetisch und pathetisch. In wenigen Fällen wird der Dialog reduziert um die Mündlichkeit der Dialoge und die Sprechweise der Figuren im Gesamttext zu bewahren, an Stellen, in denen im Ausgangstext zwar keine Reduktion, aber ein anderes Merkmal der Mündlichkeit vorkommt.

Bsp 1

Second Drowned:

Tell my **missus** no **I** never

Third Drowned:

I never done what she said **I never**.

Fourth Drowned:

Yes they did. (S10)

Zweiter Ertrunkener:

Sag meiner **Alten** , nein, ich hab **niemals nicht**...

Dritter Ertrunkener:

Ich hab das nie getan, was sie gesagt hat, **daß ich...nie!**

Vierter Ertrunkener:

Doch. Die haben es getan. (S8)

Bsp 2

First Neighbour:

Never **should of** married

Second Neighbour:

If she **didn't had** to

First Neighbour:

Same as her mother

Second Neighbour:

There`s a husband for you

First Neighbour:

Bad as his father (S17)

Erste Nachbarin:

Hätt ihn nie heiraten sollen.

Zweite Nachbarin:

Wenn sie **bloß** nicht **hätt** müssen.

Erste Nachbarin:

Ganz wie ihre Mutter.

Zweite Nachbarin:

Ein sauberer Mann.

Erste Nachbarin:

Genau wie sein Vater. (S13-14)

Bsp 3

Mrs Dai Bread Two:

Cross my palm with silver. Out of our housekeeping money. Aah!

Mrs Dai Bread One:

What d`you see, lovie? (S72-73)

Mrs Dai Brot Zwei:

Daß dir Künftiges wird bekannt,

leg mir Silber in die Hand.

Aus unsrem Haushaltsgeld. -Aah!

Mrs Dai Brot Eins:

Was siehst du denn im Kristall, Liebste? (S57- 58)

Bsp 4

Mr Beynon:

It was doctored, mind.

Mrs Beynon:

What`s that got to do with it? (S51)

Mr Beynon:

Der Kater war doch verschnitten.

Mrs Beynon:

Was macht denn das **für`n Unterschied?** (S40)

Bsp 5

Fourth Woman:

There`s a nasty lot live here when you come to think.

First Woman:

Look at that Nogood Boyo now

Second Woman:

Too lazy to wipe his snout

Third Woman:

and going out fishing every day and all he ever brought back was a Mrs Samuels

First Woman:

been in the water a week. (S64)

Vierte Frau:

Eigentlich **gibt es hier im Ort ganz eklige Leute**, wenn man sich`s so überlegt.

Erste Frau:

Zum Beispiel nur dieser Boyo- Nichtsnutz.

Zweite Frau:

Zu faul, um sich die Nase zu putzen.

Dritte Frau:

Und jeden Tag fährt er hinaus um zu fischen und alles was er je heimgebracht hat war eine Mrs. Samuel.

Erste Frau:

Und die hat schon eine Woche im Wasser gelegen.(S51)

In Beispiel 1 übermittelt der Übersetzer die Mündlichkeit des Dialoges, die im Ausgangstext mit dem umgangssprachlich gefärbten „missus“ und den Reduktionen und den grammatikalisch nicht ausgeformten Verneinungen erzeugt wird, ebenso mit dem umgangssprachlichen Wort „Alte“. Die Verneinungen werden ebenfalls nicht ausformuliert sondern erscheinen wie Ausrufe, wobei insbesondere der Ausruf „Ich hab niemals nicht...“ pathetischer ist als im Englischen. Grundsätzlich aber erzeugt Fried mit den ähnlichen Mitteln Mündlichkeit, wie der Autor, verfährt dabei aber in der ihm eigenen, poetischen und etwas stilisierten Art. In Bsp 2 sind die Sätze im Original grammatikalisch nicht korrekt geformt, was den Eindruck einer direkten, spontanen Unterhaltung erhöht. Auslassungen und Kürzungen verleihen dem Text einen eindeutig umgangssprachlichen Klang. Die Repliken sind generell sehr kurz und bündig, wodurch das Gefühl entsteht, dass das Gespräch sehr rege und eifrig geführt wird und beide Teilnehmer sich für das Thema

interessieren bzw. etwas dazu zu sagen haben. Auch das Wechselspiel zwischen Rede und Antwort ist besonders gestrickt: eine Nachbarin führt die Aussage der anderen weiter. Sie gehen nicht nur sehr konkret aufeinander ein, sondern teilen außerdem ein sehr großes Vorwissen und die gleiche Meinung über dieses Thema. Dass eine Nachbarin der anderen zwar nicht gerade ins Wort fällt aber ihre Aussage zu Ende spricht weist auch deutlich darauf hin, wie sehr sich beide über das Thema ereifern und schildert somit mit sehr einfachen Mitteln das Klischee von Getratsche, bei dem sich eigentlich unbeteiligte Personen in ihrem Gespräch mit Leidenschaft der Lebensweise oder dem Schicksal von Dritten, die wiederum am Gespräch nicht beteiligt sind, widmen.

Bei der Übersetzung wird die Kürze der Repliken, soweit die deutsche Sprache es erlaubt, übernommen, nur bei der Aussage „Wenn sie bloß nicht hätt müssen“ wird das „bloß“ als Element der Mündlichkeit zur Angleichung an die direkte, spontane Rede hinzugefügt. Die Reduktionen werden durch das „hätt“ anstelle von „hätte“ gut übertragen. Die Aussage „there's a husband for you“ wird von Fried frei übersetzt, er wählt den im Deutschen geläufigen, ironischen Ausdruck „Ein sauberer Mann“, womit er den Dialog in die Nähe der natürlichen, umgangssprachlichen Kommunikation rückt und zugleich den Sinn erhält. Das gleiche Verfahren wendet er auch in der nächsten Zeile an. Die Aussage „bad as his father“ ins Deutsche wörtlich zu übertragen mit einer Wendung wie „Schlecht wie sein Vater“ wäre unidiomatisch. Es muss daher eine andere Entsprechung gefunden werden. Besonders an dieser Stelle ist der Situationsbezug des Dialoges sehr stark und wird durch die Reduktionen noch erhöht. Daher kann man die Einstellung der beiden Frauen zum Lebensstil von Mr. Waldo leicht aus dem Situationsbezug erkennen und es reicht die im Deutschen geläufige Wendung „Genau wie sein Vater“ um anzudeuten, dass es sich hierbei um kein Kompliment handeln kann. In diesem Beispiel gelingt es Fried sehr gut, die Wirkung des Dialoges zu übermitteln, da er auch im Deutschen seine verkürzte, direkte und nicht ausgeschmückte Sprache behält. Anders verhält es sich im dritten Beispiel, wo auf Reduktionen und die verknappte Sprechweise bei der Übersetzung ganz verzichtet wird, der Dialog wird sogar länger, wird mit einem Reim ausgeschmückt und bedient sich auch in der Erwiderung einer gehobenen Sprache, die im Original nicht verwendet wird und enthebt die Übersetzung somit der direkten Natürlichkeit, mit der der Autor seine

Figuren zeichnet, es entsteht ein anderes Bild der Frauen in der Übersetzung. Im dritten Beispiel versucht Fried, die saloppe, umgangssprachliche Redensweise der beiden Figuren mit einer sprachlichen Reduktion in der Übersetzung zu erhalten. Diese Tendenz zur Auskleidung des Dialogen gegenüber dem Original ist auch in Bsp 4 festzustellen. Die umgangssprachliche, idiomatische Wendung „a nasty lot“ wird im Deutschen ohne der Verwendung eines mündlich markierten Elementes sinngemäß ausformuliert, wobei „ekelige Leute“ stärker negative Konnotationen hervorruft als die englische Entsprechung. Auch die grammatikalische Verkürzung des Satzes wird im Deutschen nicht berücksichtigt. Im nächsten markierten Textelement ist die Äußerung in der Übersetzung zwar ebenso verkürzt, und grammatikalisch nicht korrekt ausformuliert, wie im Original, allerdings ist die Wortwahl Frieds abermals um einiges gehobener, als im Englischen, wo mit „snout“ ein umgangssprachlicher Begriff verwendet wird, der im Deutschen fehlt, was an dieser Stelle, vielleicht zu vernachlässigen wäre, insgesamt aber den Klang der Sprache der Figuren, die ein vorrangiges Element der Charakterzeichnung darstellt, auf eine gehobenere Ebene bringt, als das Original vorschreibt, ebenso wie die fehlende Reduktion im letzten Satz.

4.2.3.2 Charakterzeichnung durch Idiolekt

Wie bereits erwähnt ist die Art zu sprechen der Figuren in einem Theaterstück, doch noch viel mehr in einem Hörspiel relevant, um die Figuren zu charakterisieren, sie lebendig werden zu lassen und sie zu verdeutlichen. Daher muss die Sprache der Figuren, deren Klang und der Stilebene, in der gesprochen wird, bei der Übersetzung besonders beachtet werden. Fried versucht insgesamt mit unterschiedlichen Mitteln der deutschen Sprache den Ton und die paralinguistischen Zeichen der Sprache, die den Kontext verständlicher machen und die Figur verdeutlichen, zu übernehmen, wird aber insgesamt zu poetisch und artikuliert zu gehoben, wo Dylan sich einer saloppen, natürlichen Sprache bedient.

Bsp 1

Mrs. Ogmores- Prichard:

Soon it will be time to get up. **Tell me your tasks, in order.**

Mr Ogmore:

I must put my pyjamas in the drawer marked pyjamas.

Mr Prichard:

I must take my cold bath which is good for me. (S23)

Mrs Ogmore- Prichard:

Bald ist es Zeit, daß ihr aufsteht. Zählt eure Aufgaben auf, der Reihe nach!

Mr Ogmore:

Ich muß meine Pyjamas ins Schubfach legen, auf dem steht Pyjamas.

Mr Prichard:

Ich muß mein kaltes Bad nehmen, das für mich gut ist.

Bsp 2

Mr. Pugh:

Here`s your...nice tea, dear.

Mrs Pugh:

Too much sugar.

Mr. Pugh:

You haven`t tasted it yet, **dear.**

Mr. Pugh:

Too much milk, then. Has Mr.Jenkins said his poetry?

Mr. Pugh:

Yes, **dear.** (S42)

Mr. Pugh:

Da ist dein... **guter** Frühstückstee, meine Liebe!

Mrs. Pugh:

Zuviel Zucker.

Mr. Pugh:

Du hast noch gar nicht gekostet, **meine Liebe.**

Mrs. Pugh:

Also dann zuviel Milch! Hat Mr. Jenkins schon sein Gedicht aufgesagt?

Mr. Pugh:

Ja, **meine Liebe**. (S34)

Bsp 3

Gossamer Beynon:

I want to gobble him up. I don't care if he *does* **drop his aitches**, (S83)

Gossamer Beynon:

Ich will ihn auffressen, mit Stumpf und Stiel! **Und wenn er auch Dialekt spricht!**(S67)

Sinbad:

And if only **grandma'd die, cross my heart I'd go down on my knees** Mr. Waldo and **I'd say** Miss Gossamer I'd say (S76)

Sindbad:

Und wenn bloß Großmutter sterben wollte, so wahr ich lebe, ich würde niederknien vor ihr und sagen, Miss Gossamer, würde ich sagen (S62)

Mae Rose Cottage:

I'm *fast*. I'm a **bad lot**. God will **strike me dead**. I'm seventeen, I'll go to hell.

(...)

You just wait. **I'll sin till I blow up!** (S105)

Mae Rose Cottage:

Ich bin **leichtfertig!** Ich bin ein **schlechtes Ding**. Gott wird mich **mit einem Blitz erschlagen**. Ich bin siebzehn, ich komme in die Hölle.

(...)

Wartet nur, ich werde sündigen, **bis ich in Stücke zerspringe!** (S84)

In Beispiel eins gelingt es Fried problemlos, die im Dialog ausgedrückte Hierarchie der Personen zu übertragen. Im Englischen wie im Deutschen sind der gebieterische, mitleidlos- kalte Ton von Mrs. Ogmores- Pritchard und die devote Rolle der beiden Gatten deutlich wahrnehmbar. Im Deutschen wird dies sogar noch verstärkt, indem die eher

allgemeine, alle betreffende Aussage „soon it will be time to get up“ im Englischen auch zu einem Befehl umgeformt wird. Fried passt also die Sprache, sowie die Wortwahl, ganz der Situation und der im Original geschilderten Charakteristik der Figuren an. Auch im zweiten Beispiel gelingt es ihm, den im Ausgangstext geschaffenen Eindruck über die beiden Protagonisten festzuhalten, wobei die Situation der im ersten Beispiel gleicht, wobei Mr. Pugh der kalten, herrschenden Art seiner Frau mit einer fast übertriebenen Freundlichkeit begegnet und sie damit erst richtig provoziert. Weniger gegeben ist der Zusammenhang zwischen Sprache, sprachlicher Beschreibung und Charakterzeichnung im 3. Bsp. Hier entsteht bei der Übersetzung Inkohärenz, da von Gossamer Beynon behauptet wird, Sindbad würde Dialekt sprechen. Einige Seiten vorher aber spricht Sindbad auf sehr ausgeschmückte, inbrünstige, theatralische Art und Weise und hat gar keinen Dialekt, er spricht nicht einmal Umgangssprache. Es gibt zwar im englischen Original keine Stelle, an der er das „H“ schlampig ausspricht, doch seine Art zu sprechen ist zumindest zu einem gewissen Grade salopp, was im Deutschen völlig verloren geht und somit zu einer widersprüchlichen Information führt.

In Bsp 4 verleiht Fried der 17-jährigen Mae Rose Cottage, die ganz züchtig lebt und davon träumt, verführt zu werden, eine sehr harmlose, ausgeschmückte Art, ihre Sündhaftigkeit zu beschreiben, wo im Englischen eine viel gröbere, umgangssprachlich markierte Sprache verwendet wird, was der Aussage, und somit auch dem Charakter, viel mildere und harmlose, Sanfte Färbung gibt. Auch an dieser Stelle ist Fried wieder poetisch, wo das Original kraftvoller, wilder und unvermittelter ist.

4.2.3.3 Hörbarkeit - Sprechbarkeit

Grundsätzlich versucht Fried, Sprachspiele und Klangbilder, die im Text häufig vorkommen und ihn leicht sprechbar, vor allem aber hörbar machen, ins Deutsche zu übernehmen, oder an ihrer Stelle andere Stilmittel zu setzen, um die verspielte Leichtigkeit, mit der Thomas den Text gestaltete, zu übertragen und somit sein Hauptmerkmal, die Klangbilder und Lautmalerei im Deutschen zu bewahren. In vielen Fällen steht der Übersetzer vor dem Problem, dass es aufgrund der Struktur und Lexik der

deutschen Sprache nicht möglich ist, das Sprachspiel oder Klangbild und dessen Bedeutung ins Deutsche zu übertragen. In diesen Fällen übersetzt Fried immer eher den Sinn, also das Bild, das beschrieben wird, wobei der leicht sprechbare, spielerische und lautmalerische Klang verloren geht und auch der Rhythmus des Stückes sich verändert. Offensichtlich zieht Fried es aber vor, den Sinn zu übertragen als die Form und den Klang des Textes, was durchaus gerechtfertigt ist, da die metaphorischen, symbolhaften Vergleiche in den Sprachspielen von Thomas ein wichtiges Element seiner Arbeit sind und außerdem viele Bezüge innerhalb des Stückes beinhalten. Er versucht, die an manchen Stellen etwas erschwerte Sprechbarkeit und daher insgesamt stockendere Flüssigkeit des Textes zu kompensieren, indem er stilistisch markierte Wendungen an anderen Stellen, die sich im Deutschen anbieten, verwendet, wo sie im englischen Text nicht vorgegeben sind, was verdeutlicht, dass er Sprechbarkeit und Textfluss als Kriterien betrachtet, die für ihn gegenüber der zu übertragenden Botschaften und Bilder zwar zweitrangig sind, für den Gesamteindruck des Textes aber dennoch eine wichtige Funktion erfüllen und bei einer mündlichen Präsentation eine große Rolle spielen. Insgesamt jedoch ist die grundlegende Strategie, Klangbilder im Zweifelsfalle sinngemäß und nicht lautmalerisch zu übersetzen. dem Fluss des Textes und dessen Sprechbarkeit in einigen Fällen nicht zuträglich und auch die Kompensierung mittels einer teilweise zu hochgestochenen poetischen Ausdrucksweise entspricht nicht immer der zwar einzigartigen und in ihrer Verwendung ungewöhnlichen, aber doch sehr lebensnahen Sprache von Thomas.

Bsp 1

Organ Morgan:

(...) the cows from Sunday Meadow **ring like reindeer**, and on the **roof** of Handel Villa see the **Women`s Welfare hoofing, bloomerd in the moon.** (S26)

Orgel Morgan:

Die Kühe von der Sonntagsweide **läuten wie Rentiere**, und sieh nur, auf dem Dach der Händel- Villa **trampelt die Fauenwohlfahrt in Schlüpfern im Mondschein.** (S21)

Bsp 2

Second Voice:

They make, in front of their looking- glasses, haughty or come- hithering faces for the young men in the street outside, at the **lamplit leaning** corners, **who wait in the all- at- once wind to wolve and whistle.** (S109)

Zweite Stimme:

Sie ziehen vor ihren Spiegeln hochnäsige Gesichter oder machen Komm- nur- her Augen für die jungen Männer draußen auf der Straße an den laternenbeschienenen Stehecken, an denen sie lehnen **und im plötzlichen Wind warten, um dann durch die Zähne zu pfeifen.** (S 89)

Bsp 3

First Voice:

Hush, the babies are sleeping, the **farmers, the fishers,** the tradesmen and pensioners, cobbler. schoolteacher, **postman and publican,** the undertaker and the fancy woman, **drunkard, dressmaker, preacher, policeman,** (...) (S4)

Erste Stimme:

Sst! Die Babies schlafen, die Bauern, die Fischer, die Händler und Rentner, der **Schuster, Schullehrer, Schenkwirt** und Briefträger, der **Leichenbestatter und das leichte Liebchen, Säufer und Schneider, Pfarrer und Polizist,** (...) (S 7)

Bsp 4

First Voice:

(...) where the **spittingcat kettles throb and hob** on the range, (...) (S67)

Erste Stimme:

(...) wo die fauchenden **Katzen der Kessel sich lüpfen und hüpfen** (...) (S54)

Bsp 5

Second Voice:

(...) the body of Spring with its breast full of rivering **May- milk** (...) (S90)

Zweite Stimme:

(...) und der **Leib des leibhaftigen Frühlings** mit Brüsten voll **flußfließender Maimilch** (...) (S72)

Bsp 6

First Voice:

There is acid love in her voice for one of the two **shambling phatoms**. (S104)

Erste Stimme.

In ihrer Stimme liegt saure Liebe für einen der beiden **schlotternden Schatten**. (S83)

In Beispiel 1 werden weder die Alliterationen, noch der Binnenreim übertragen, Fried übersetzt sinngemäß, ohne Stilmittel einzusetzen. Die Klangfärbung, die die gesamte Aussage im Original untermalt, sowohl die Aneinanderreihung heller Vokale im ersten Satzteil, als auch der dunklen Vokale im zweiten Teil, die dem Satz, seinem Inhalt entsprechend, träumerisch- phantastisch erklingen lässt, geht dabei völlig verloren und wird in der Übersetzung zu einer Aussage, die primär dazu gemacht wird, um Inhalte zu übertragen, die ohne ihrer lautspielerischen Funktion aber unzureichend reichhaltig ist. Genauso verfährt er im zweiten Beispiel, er übersetzt sinngemäß die Aussage und verzichtet auf klanglich- färbende Elemente, wobei der deutsche Satz in diesem Fall sogar komplizierter und irgendwie unzusammenhängend wirkt, insgesamt jedenfalls viel schwerer verständlich ist, als das Original. Vor allem die Kombination plötzlicher Wind ist zu wörtlich dem Englischen entnommen und wirkt im Deutschen inkohärent ohne ein den Wind betreffendes Verb. Aus der Wörtern „wolve“ and „whistle“, die sich eindeutig auf den Wind beziehen, da sie dessen Klang beschreiben, wird in der Übersetzung „durch die Zähne pfeifen“, und mit diesem Zusatz wird ein ganz anderer Vorgang gezeichnet, als im Original, da der Bezug zum Wind nicht mehr hergestellt werden kann. Daher wirkt der Satz auch unzusammenhängend und löst im Deutschen kein verständliches Bild, keine klare Vorstellung beim Leser aus.

In Beispiel 3 werden im deutschen Text ebenfalls Alliterationen verwendet, wenn auch nicht immer genau an selber Stelle, wie im englischen Text, was ja aus rein lexischen Gründen kaum möglich wäre. An dieser Stelle wendet Fried die in seinem Werk seltene

Strategie an, vom wörtlichen übersetzen abzugehen zugunsten von Klangbildern. So macht er zugunsten der Alliteration aus dem „publicer“ einen „Schenkwirt“, was allerdings an dieser Stelle, wo es sich um eine reine Aufzählung handelt, den Sinn und die Verständlichkeit nicht beeinträchtigt und leichter sprechbar sowie besser hörbar ist. In Beispiel 4 überträgt Fried sowohl Alliteration als auch Binnenreim ins Deutsche. Das lautmalerische Bild wird in diesem Beispiel besonders gut übertragen. Beispiel 5 repräsentiert die selten angewandte Strategie, ein Stilmittel einzusetzen, wo im Original keines vorkommt. Sinngemäß überträgt er natürlich zugleich die Botschaft des Originals, es ist an dieser Stelle auch nicht nötig, den Sinn zu verändern um eine klanglich und lautlich besser geeignete Übersetzungslösung zu finden. Hier nützt Fried die poetische Ausschmückung der Äußerung im Vergleich zum Original zu lautmalerischen Zwecken, wohl auch um die Gesamttextwirkung zu erhalten und dort Klangbilder einzubauen, wo es sich im Deutschen anbietet, als Kompensation von verlorenen Lautmalereien und Sprachspielen. In Beispiel 6 ist zwar der Ablaut der Worte im Original gleich, Fried verwendet aber eine Komposition mit zwei stilistischen Merkmalen, einer Alliteration und einem Binnenreim, wodurch er die Klangfärbung verstärkt. Auch an dieser Stelle überträgt er dabei genauso den Inhalt, das Bild und die Wirkung des Originals.

4.2.3.4 Rhythmische Progression der Bühnentextes

Um die rhythmische Progression zu bewahren ist es für den Übersetzer wichtig, den dem Text eingeschriebenen Verlauf der Handlung, den Aufbau der Szenen und den Ablauf des Geschehens mit der jeweiligen Interpunktion, Syntax und auch Wortwahl an diesen Stellen zu vergleichen und nicht willkürlich zu verändern. Hier ist Fried seine Grundtendenz, formal ähnliche Strukturen wie der Autor zu verwenden und inhaltlich nicht von der Botschaft des Ausgangstextes abzugehen, von Nutzen, da er sich von vornherein an Syntax, Lexik und Gesamttextstruktur des Autors hält.

Bsp 1

First Voice:

It is spring, moonless night in the small town, starless and bible-black, the cobblestreets silent and the hunched, courtiers' and rabbits' wood limping invisible down to the sloe-black, slow, black, crow-black, fishingboat-bobbing sea. (S3)

Erste Stimme:

Es ist Frühling, mondlose Nacht in der kleinen Stadt, sternlos und bibelschwarz, die Kopfplasterstraßen still, und der geduckte Liebespärcchen- und Kaninchenwald humpelt unsichtbar hinab zur schlehenschwarzen, zähen, schwarzen, krähenschwarzen, fischerbootschaukelnden See. (S5)

Bsp 2

Dai Bread:

Me, Dai Bread, hurrying to the bakery, pushing in my shirt-tails, buttoning my waistcoat, ping goes a button, why can't they sew them, no time for breakfast, nothing for breakfast, there's wives for you. (S43)

Dai Brot:

ich, Dai Brot, ins Backhaus laufe, meine Hemdzipfel in die Hose stecke und meine Weste zuknöpfe. Päng, einer ist ab. Warum können sie keine Knöpfe nähen? Keine Zeit zum Frühstück, nichts fertig zum Frühstück, dazu hat man Frauen! (S34)

Bsp 3

First Voice:

The thin night darkens. A breeze from the creased water sighs the street close under Milk waking Wood. The Wood, whose every tree foot's cloven in the black glad sight of the hunters of lovers, that is a God-built garden to Mary Ann Sailors who knows there is a Heaven on earth and the chosen people of His kind fire in Llareggub's land, that is the fairday farmhands' wanton ignorant chapels of bridesbeds, and, to the Reverend Eli Jenkins, a greenleaved sermon on the innocence of men, the suddenly wind-shaken wood springs awake for the second dark time on this one Spring day. (S114)

Erste Stimme:

Die dünne Nacht wird dunkler. Eine Brise vom gekräuselten Meer her seufzt durch die

Gassen dicht unter dem milchschwarzen Wald, dem Wald, in dem jede Baumwurzel ein gespaltener Huf ist im schwarzen, lauernden Auge der Jäger der Liebenden. Das ist der Wald, der ein von Gott erbauter Garten ist für Mary Ann Seefahrer, die weiß, daß der Himmel auf Erden ist, und das auserwählte Volk seines liebenden Feuers im Llagreggubland; der Wald, für die Farmknechte am Kirmesabend das wollüstig unbedachte Bethaus voller Brautbetten, und für Ehrwürden Eli Jenkins eine grünbelaubte Predigt von der Unschuld des Menschengeschlechtes- der plötzlich vom Wind gerüttelte Wald erwacht zum zweiten dunklen Male an diesem einen Frühlingstag. (S92)

Beispiel eins ist ein Ausschnitt aus dem Anfang des Stückes, es beginnt in der Nacht, wo jeder schläft, das Tempo ist ruhig, die Sätze sind lang, enthalten zwar Nebensätze, bilden aber kein kompliziertes Geflecht aus unter- und nebengeordneten Sätzen sondern werden gleich wieder aufgelöst, wodurch der Text in einen sanften Fluss kommt. Fried übernimmt diesen Aufbau ganz genau und erzeugt somit eine gleiche Strömung, das gleiche Tempo, wie das Original. In Beispiel zwei hat der rege Morgen schon begonnen und das Tempo erhöht sich, in kurzen, abgehackten, aneinandergereihten Äußerungen wird die Hast von Dai Bread regelrecht spürbar. Fried verlangsamt das Tempo der Übersetzung im Vergleich zum Original, indem er zuerst zwei Äußerungen mit einem und verbindet und somit einen langen Satz schafft, dann mit einem Punkt unterbricht und zwei kurze Sätze folgen lässt. der letzte Satz nimmt dann wieder das Tempo des Ausgangstextes an. Dennoch geht in diesem Abschnitt der laufschriftartige Rhythmus, den Dylan durch die Syntax erzeugt, im Deutschen, insbesondere durch die Unterbrechung mit dem Punkt, verloren, wobei die eine derartige Aneinanderreihung gleichwertiger Satzteile, die im Englischen diese progressive Wirkung erzeugt, an dieser Stelle einfach zu gestalten gewesen wäre.

Im dritten Beispiel, der Schlusszene, ist die Syntax von Dylan Thomas abermals ganz besonders gestaltet, es wird wieder Nacht und das Tempo ist langsam und sehr tragend, der lange Satz, der sich immer wieder in Nebensätzen, in denen auffällig wenig interpunktiert wird, auf das Hauptthema, den Milchwald bezieht, wirkt in seiner Fülle von Informationen, die von der Syntax nur schwach abgegrenzt werden, wie ein langer Atemzug. Auch Fried gestaltet diesen Teil in einem Satz, strukturiert ihn aber deutlicher

durch mehr Beistriche und indem er den Bezugspunkt, den Milchwald, wiederholt erwähnt um die Verstehbarkeit des gesprochenen Textes zu erleichtern, die im Englischen am Satzbau von Thomas schon an die Grenze zum Schwerverständlichen geht. Hier berücksichtigt Fried einerseits die Struktur der deutschen Sprache, in der es üblich ist, den Bezugspunkt zu wiederholen, wenn er im Satz schon weit entfernt ist, und andererseits die Hörer des Textes.

4.2.3.5 Übereinstimmung der Zeichensysteme:

Um einen Bühnentext kohärent zu gestalten und zu übersetzen, ist es wichtig, dass die Informationen, die mit Hilfe von unterschiedlichen Zeichensystemen übermittelt werden, übereinstimmen. Dies gelingt dem Übersetzer dieses Werkes meist problemlos, was auch darauf zurückgeht, dass das Stück eigentlich als Hörspiel konzipiert wurde, und die meiste Information ohnehin mittels sprachlicher Zeichen gegeben wird. Dennoch kann der Übersetzer, sofern der Skopos es fordert, die Verwendung anderer Zeichen, die u. U. erst bei einer Inszenierung und Aufführung fassbar werden, analysieren und beachten. In diesem Text kommt es an einer Stelle bei der Übersetzung zu Inkohärenz zwischen Text und Situation, die ein Verständnisproblem auslösen könnte. Ein weiteres, zusätzliches Beispiel wird angeführt, um aufzuzeigen, wo im Text aufgrund der sprachlichen Vorlage die Wahl der nichtsprachlichen Zeichen bei einer Inszenierung bedacht werden muss um, keine Inkohärenz zu erzeugen.

Bsp 1

Second Neighbour:

And seen her baby?

First Neighbour:

It's got his nose. (S18)

Zweite Nachbarin:

Und habt **ihr ihr** Baby gesehen?

Erste Nachbarin:

Das hat seine Nase. (S14)

Bsp 2

Mrs. Dai Bread One:

(...) It's a hairy little man with big pink lips. He's got a **wall eye**. (S73)

Mrs. Dai Brot Eis:

(...) Ein haariger, kleiner Mann mit dicken rosigen Lippen. Er hat ein **Glasauge**. (S58)

In Beispiel 1 ist die Wahl des ersten „ihr“ sinngemäß nicht gerechtfertigt ist, da nur eine weitere Person am Gespräch teilnimmt. Es wirkt sogar irreführend, da das ihr als höfliche Anrede missverstanden werden kann. Dies vermittelt insofern den Eindruck einer gewissen Inkohärenz, als dass der vorhergehende Dialog sehr persönlich und vertraut geführt wurde. Auch aus sprechtechnischen Gründen ist die Wahl der zwei aufeinanderfolgenden gleichen Wörter nicht vorteilhaft. In Beispiel 3 wird zwar „wall eye“ völlig korrekt mit „Glasauge“ übersetzt. Es wird hier lediglich angeführt aufgrund der Tatsache, dass „wall eye“ auch eine Bezeichnung für einen schielenden Blick ist, was im Falle einer Inszenierung vom Schauspieler viel einfacher darzustellen wäre als ein Glasauge. Aus diesem Aspekt heraus könnte man diese Variante vorziehen.

4.3 Schlussfolgerung

Generell lässt sich feststellen, dass der Übersetzer versucht, formal und inhaltlich nahe am Original zu bleiben und sich im Zweifelsfalle immer eher am Ausgangstext orientiert, als den Zieltext frei zu gestalten. Fried selbst äußert sich dazu in einer Bemerkung zu seinen Shakespeare- Übersetzungen: „Ich habe mich, ermutigt und gewarnt durch bisherige Übersetzungen, immer bemüht, beim Übersetzten (...) möglichst nahe am Original zu bleiben, sowohl was Inhalt, als was Kunstform, Vers und Reim betrifft.“ (Fried 1995: 107) Besonders bemerkbar wird dies bei der Übersetzung von Kulturspezifika, wo er so weit geht, das englische Wort in den deutschen Text einzubauen, was der Verständlichkeit der

Textes und somit auch der Bühnenwirksamkeit aber eher schadet, da das Publikum mitten im Text mit Wörtern einer Fremdsprache konfrontiert wird, wobei es, vorausgesetzt es ist dieser Sprache überhaupt mächtig, diese erst entschlüsseln muss, was den Verstehensprozess, der sich im Theater ja sehr rasch vollziehen muss, extrem bremst, da der Zuhörer abrupt von einer Sprache in die andere wechseln muss. Anders verhält es sich mit der Übernahme walischer Eigennamen bzw. Orts- und Flussbezeichnungen, der Hauptstrategie, die Fried zur Lösung dieser Art von Übersetzungsproblem anwendet, da das Publikum weiß, dass der Schauplatz des Stückes ein fremdes Land ist und aus dem Kontext oder der Erwähnung, um welche Phänomene es sich handelt, klar erkennbar ist, worum es sich handelt. Auch wenn historische oder mythologische Bezüge auf Wales für ein deutschsprachiges Publikum erwartungsgemäß nicht nachvollziehbar sind, wird ihm aufgrund der Fremdheit der Bezeichnungen ein gewisser Eindruck des Mystischen, Sagenumwobenen vermittelt.

Sprachliche und stilistische Feinheiten des Autors versucht Fried, seinen zitierten Worten gemäß, möglichst unverändert in die Zielsprache zu übertragen, wobei es ihm, speziell was Sprachbilder wie Metaphern und Wortspiele betrifft, in den meisten Fällen gelingt, ohne beträchtlich vom Originaltext abweichen zu müssen, wobei der verspielte Charakter des Ausgangstextes und dessen ungezwungener Umgang mit der englischen Grammatik auch im deutschen Text deutlich spürbar sind, wenn er auch immer in den Grenzen deutscher Sprachkonventionen, die zum Teil weniger Freiheiten zulassen, als jene der englischen Sprache, bleibt. Es ist in der Mehrheit der Fälle nicht möglich, die lautmalerische Sprache, die den gesamten Ausgangstext durchzieht und auf der dessen Sprechbarkeit zu großem Teil beruht, ins Deutsche zu übertragen, obwohl es durchaus gelingt, viele Klangbilder und Sprachspiele zu übernehmen oder an anderer Stelle einzufügen, so dass der Text auch im Deutschen eines seiner Hauptmerkmale, die verspielte Sprache, bewahrt, wobei sein zweites Hauptmerkmal, der runde, fließende Klang, im Deutschen an vielen Stellen verloren geht und einem deutschsprachigen Rezipienten möglicherweise zwar als Merkmal auffällt, aber nicht wie im Englischen als die ausgezeichnete Besonderheit des Werkes erscheinen wird. Können Sprachspiele aufgrund der unterschiedlichen Sprachstruktur nicht übernommen werden, so hält sich Fried nahe am Ausgangstext, an die Wortwahl des Autors und an das übermittelte Bild, wobei in diesen Fällen auf Sprachspiele und

Klangbilder verzichtet wird und sinngemäß sowie wortgetreu übersetzt wird. Generell gibt er hier dem Inhalt Vorzug vor der Form, was allerdings aus dem Aspekt der Sprechbarkeit, die im Hinblick auf den Skopos der Textsorte, der Bühnenwirksamkeit, eine große Rolle spielt, nicht immer vorteilhaft ist, da Klangbilder, der Ton und der Rhythmus des Stückes in vielen Fällen nicht übernommen werden, wobei dem Übersetzer natürlich der Stellenwert der einzigartigen klanglichen Färbung von *Under Milk Wood* bewusst ist und er stets versucht, wo die Struktur und Lexik der deutschen Sprache es erlauben, Sprachspiele und Klangbilder einzubauen. definitiv ist es dem Übersetzer wichtiger, den Sinn, den Gehalt der Bilder, die Thomas ersinnt, zu übertragen und sich dabei darauf zu verlassen, dass deren inhaltliche Funktion ausreichend ist, um die Wirkung des Originals, die allerdings meist auf der genialen Verbindung von Inhalt und Klang bzw. der Verstärkung, Untermalung des Inhaltes mit Hilfe des Klanges beruht, auf den Rezipienten des Zieltextes zu übertragen.

Anders verhält es sich bei den Dialogen und Unterhaltungen der Bewohner, die im Ausgangstext starke mündliche Markierungen aufweisen wie sprachliche Reduktionen, Umgangssprache und die Verwendung informeller Ausdrücke, was Fried nur in der Minderheit der Fälle berücksichtigt, da er die allgemeine Sprechweise der Bewohner zu poetisch, ausgeschmückt und gehoben darstellt. Dies vermittelt den Eindruck, Fried hätte sein Hauptaugenmerk eher auf die Lesbarkeit, als auf die Sprechbarkeit des Textes gelenkt und somit dem Skopos der Bühnenwirksamkeit nicht ausreichend Rechnung getragen, da in der direkten, unmittelbaren, unverblünten Redensart der Figuren auch ihre spontane Natürlichkeit, ihre Lebendigkeit, letztlich auch ihre Art und eEigenart, also Charakteristik liegt. All diese Elemente sind wesentlich in diesem Stück zur Übertragung der Bühnenwirksamkeit, zur Verstärkung der Gegenwärtigkeit des Geschehens im Theater. Die teilweise etwas zu pathetische Sprache der Stadtbewohner schwächt die Wirkung ihrer Rede, zum Teil auch die Wirkung ihres Charakters ab.

Somit ist die Übersetzung insgesamt durchaus ein Werk, das die poetischen und literarischen Qualitäten des Autors, sowie dessen blühende Phantasie bei der Erschaffung von Metaphern, bildhaften Vergleichen und das außerordentliche Spiel mit Klang und Sprache großteils widerspiegelt, dennoch aber, vor allem aus heutiger Sicht, dem Skopos

eines Textes der Sorte Bühnentext, speziell den Aspekten der Sprechbarkeit, der Mündlichkeit der Dialoge und der Verständlichkeit, nicht genug Aufmerksamkeit zollt. Dabei muss bedacht werden, dass es zur Zeit der Entstehung der Übersetzung derartige Parameter, wie sie die Skopostheorie und die Theorie des funktionalen Übersetzens bieten, in der Übersetzungswissenschaft noch nicht gegeben hat und die Treue zum Autor und dessen sprachlichen und literarischen Fähigkeiten wohl nicht nur für Fried, sondern generell als wichtigste Eigenschaft einer Übersetzung betrachtet wurden.

5. Schlusswort

Zu Beginn dieser Arbeit erschien es schwierig, Anhaltspunkte zu finden, an denen die Qualität einer Übersetzung über das objektive Empfinden hinaus fest zu machen ist. Was sind die Kriterien, die eine Übersetzung gelungen machen, abgesehen von offensichtlichen Fehlern oder Missverständnissen? Zum Glück stellten sich andere Menschen diese Frage bereits und kamen auch zu einer überaus anwendbaren Antwort: Es ist davon abhängig, wofür und wem die Übersetzung dienen soll, also von ihrem Skopos.

Das Stück *Under Milk Wood*, dessen Analyse Thema dieser Arbeit ist, wurde im Auftrag der BBC als Hörspiel verfasst und im Auftrag der BBC als Hörspiel übersetzt. Der Skopos ist also die mündliche Präsentation des Textes. Infolgedessen muss der Text gewisse Funktionen erfüllen und bestimmten, bestehenden Konventionen folgen und bestimmte Eigenheiten aufweisen, die ihn von Texten anderer Textsorten unterscheiden. Um die Funktion des Ausgangstextes, die in diesem Fall mit der Funktion des Zieltextes übereinstimmt, zu bestimmen und ferner zu ermitteln, welche sprachlichen, literarischen und textgestalterischen Mittel und Zeichen eingesetzt wurden, um diese Funktion zu erreichen, werden zu Beginn die Besonderheiten und Merkmale des Bühnentextes analysiert. Diese Analyse liefert bereits Kriterien für die Übersetzung eines Bühnentextes, aber noch keine Hinweise darauf, wie man diese anwenden kann. Deshalb wird die genaue Anwendung der Textanalyse, die auf die funktionale Übersetzungstheorie zurückgeht, im Kapitel zwei geschildert. Überall dort, wo Sprache eine bestimmte kommunikative

Funktion erfüllt, können Übersetzungsprobleme entstehen, die auf die Unterschiede der Kultur und der Funktion sowie der Verwendung von Sprache zurückgehen. Außerdem gibt es Strategien, um diese Probleme zu lösen oder zu analysieren, wie der Übersetzer übersetzt hat. Diese werden ebenfalls im Kapitel zwei untersucht. Somit stehen schon ganz konkrete Kriterien zur Verfügung, um die Übersetzung zu analysieren. Die Analyse selbst folgt einem einfachen Modell: Es besteht ein Übersetzungsproblem, da die gewünschte, oder die im Ausgangstext vorhandene Wirkung, also Funktion, nicht einfach in die Zielsprache übernommen werden kann. Der Übersetzer wählt eine bestimmte Strategie, um dieses Problem zu lösen, falls er es erkannt hat. Der Verfasser einer Analyse stellt fest, ob der Übersetzer mit der Wahl seiner Strategie die intendierte Wirkung, oder Funktion, die zu Beginn der Arbeit festgestellt wurde, erzielt oder verfehlt hat. Dies untermauert er mit Textbeispielen, die er aus seiner schematischen, den gesamten Text miteinbeziehenden Analyse, wählt. Diese Analyse bietet ein Gesamtbild, aus dem sich schließen lässt, dass der Übersetzer des Werkes, das vorliegende Analyse untersucht, in diesem Fall selbst ein Dichter, vor allem versucht, die poetische Seite des Werkes zu übermitteln, die im Original sowohl von der reichlichen Verwendung als auch Ersinnung bunter Sprachbilder, einzigartigen Vergleiche und Metaphern, die niemandem so einfach in den Sinn kommen und dennoch leicht nachvollziehbar sind, als auch von einer flüssigen, lebhaften und klangfarblich genau intonierten Sprache gekennzeichnet ist. Dabei geht allerdings an manchen Stellen die direkte, umgangssprachliche Färbung der Dialoge verloren und die Zeichnung der Charaktere wird verzerrt, indem sie sich einer enthobenen Sprache bedienen. Teilweise wird die Sprache im Deutschen ausgeformt, wodurch ihre Natürlichkeit verloren geht und die Sprechbarkeit durch kompliziertere Äußerungen erschwert wird. So lässt sich vermuten, dass der Übersetzer einem eigenen Skopos gefolgt ist, nämlich eine poetische, fein ausformulierte, lesbare Übersetzung zu verfassen, die nach Möglichkeit versucht, die stilistischen und formalen Eigenheiten des Autors zu übermitteln und dessen inhaltliche Vorstellungen und Bilder ohne Verlust oder Veränderung der Wirkung im Zieltext zu übertragen.

6. Bibliographie

5.1 Primärliteratur

- DIE DEUTSCHE RECHTSCHREIBUNG. 1996. Mannheim: Duden.
FRIED, Erich. 1984. *Unter dem Milchwald*. Frankfurt: Fischer.
OXFORD ENGLISH DICTIONARY. 1998. New York: Oxford University Press.
THOMAS, Dylan. 1989. *Under Milk Wood*. Stuttgart: Reclam.

5.2 Sekundärliteratur

- AUDEN, Wysten H. 1968. *Secondary Worlds. The T. S. Eliot Memorial Lectures Delivered at Eliot College of Kent at Canterbury, October 1967*. London: Faber & Faber
BACHMANN, Ueli. 1986. *Theatertext im Bühnenraum*. Zürich: Füssli
BACK, Otto. 1983. *Übersetzbare Eigennamen*. Salzburg: Österreichische Gesellschaft für Namensforschung
BAK, Pavel. 2007. *Die Metapher in der Übersetzung*. Wien/ Frankfurt: Lang
BASSNETT MC- GUIRE, Susan. 1978. „Translating spatial poetry: An examination of theatre texts in performance.“ in: Holmes, James/ Lambert, Jose/ Van den Broek, Raymond (Hgg). *Literature and Translation*. Leuven: ACCO. 161- 176
BASSNETT, Susan/ LEFEVRE, André, 1998. *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation*. Clevedon: Multilingual Matters
BORGMEIER Raimund/ REITZ Bernhard. 1986. *20. Jahrhundert II* Stuttgart: Reclam (= *Die englische Literatur in Text und Darstellung* Bd. 10)
BRECHT Berthold. 1967. „Theorie des epischen Theaters. Über experimentelles Theater.“ in: *Berthold Brecht: Gesammelte Werke. Schriften zum Theater I*. Bd 15. Frankfurt: Suhrkamp 298-303
BÜHLER, Karl. 1934. *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*. Jena: Fischer
CUNICO, Sonia. 2005. „Translating (dis)ordered speech in drama.“ *Babel* 51:1 Leicester: FIT *Revue Babel* 1- 15
DELABASTITA, Dirk. 1993. *There's a Double Tongue. An investigation into the translation of Shakespeare's wordplay, with special reference to Hamlet*. Amsterdam/ Atlanta: Rodopi
DELABASTITA, Dirk. 1998. „Wortspiele“. in: SNELL HORNBY, Mary et al. (Hgg). 1998. *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg. 285-288
DONNENBERG, Josef. 1980. *Deutsche Sprache und Literatur im Unterricht. Vom klassischen zum Modernen Drama*. Wien: ÖBV
FISCHER- LICHT, Erika. 1983. *Das System der theatralischen Zeichen*. Tübingen: Narr (= *Semiotik des Theaters* Bd. 1)
FISCHER- LICHT, Erika. 1988. „Die Inszenierung und Übersetzung als kulturelle Transformation“, in: FISCHER- LICHT et. al. (1988) *Soziale und theatralische Konventionen als Problem der Dramenübersetzung*, Tübingen: Narr (= *Forum modernes Theater* Bd. 1), 129-144
FISCHER- LICHT, Erika. 1990. „Zum kulturellen Transfer theatralischer

- Konventionen“, in: SCHULTZE, Brigitte et al. (Hgg.) *Forum modernes Theater*. (Bd 4) Tübingen: Narr, 35-62
- FRIED, Erich. 1995. *Die Muse hat Kanten. Aufsätze und Reden zur Literatur*. Berlin: Wagenbach
- FRIELING Gudrun. 1996. *Untersuchungen zur Theorie der Metapher*. Osnabrück: Universitätsverlag Rasch
- GENETTE Gerard. 1993. *Palimpseste. Die Literatur zweiter Stufe*. Frankfurt: Suhrkamp
- HAAG, Ansgar. 1984 „Übersetzten für das Theater: Am Beispiel William Shakespeare.“ in: *Babel*, 1984: Bd. 30. Nr 4.
- HEIBERT, Frank. 1993. *Das Wortspiel als Stilmittel und seine Übersetzung am Beispiel von sieben Übersetzungen des „Ulysses“ von James Joyce*. Tübingen: Narr
- HOLZ- MÄNTTÄRI, Justa. 1986. „Translatorisches Handeln- theoretisch fundierte Berufsprofile.“ in: SHELL HORNBY Mary 1986, *Übersetzungswissenschaft- eine Neuorientierung zur Integrierung von Theorie und Praxis*. Tübingen: Francke, 348- 374
- HÖRMANSEDER, Fabienne. 2008. *Text und Publikum. Kriterien für eine bühnenwirksame Übersetzung im Hinblick auf eine Kooperation zwischen Translatologen und Bühnenexperten*. Tübingen: Stauffenburg
- HUNTEMANN, W. 1990. „Zum Begriff der sozialen Konventionen“, in: SCHULTZE Brigitte et al. (Hgg) *Forum modernes Theater* (Bd 4) Tübingen: Narr, 15-33
- JESSEN, Christiane/ KAUKOREIT, Volker/ WAGENBACH, Klaus. (Hgg.) 1998. *Erich Fried. Eine Chronik. Leben und Werk: Das biographische Lesebuch*. Berlin: Wagenbach
- KAINDL, Klaus. 1995. *Die Oper als Textgestalt. Perspektive einer interdisziplinären Übersetzungswissenschaft*. Tübingen: Stauffenburg
- KAISER, Gerhard R. 1975. *Gegenwart*. Stuttgart: Reclam (=Die deutsche Literatur in Text und Darstellung Bd. 16)
- KOHLMEYR, Rainer/ PÖCKL, Wolfgang. *Literarisches und Mdiales Übersetzten*. Frankfurt: Lang
- KOLLER, Werner. 1979. *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. Heidelberg: Quelle und Meyer
- KRAMP, Ilona. 2008. *Eigennamen in der deutschen und polnischen Kinderliteratur unter textlinguistischem und translatorischem Aspekt*. Frankfurt: Lang
- KURTH Ernst, Norbert. 1995. *Metaphernübersetzung. Dargestellt an grotesken Metaphern im Frühwerk von Charles Dickens in der Wiedergabe deutscher Übersetzungen*. Frankfurt: Lang
- LEVY Jiri, 1969. *Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung*. Frankfurt: Athenäum
- LEWIS, David. 1975. *Konventionen. Eine sprachphilosophische Abhandlung*. Berlin/ New York:
- MARKSTEIN, Elisabeth. 1998. „Realia“ in: SNELL-HORNBY, Mary et al. (Hgg). 1998. *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg. 288-291
- MOUNIN, George. 1967. *Die Übersetzung. Geschichte, Theorie, Anwendung*. München: Nymphenburg
- NEWMARK Peter. 1981. *Approaches to Translation*. Oxford: Pergamon Press
- NORD, Christiane. 1988. *Textanalyse und Übersetzen: Theoretische Grundlagen, Methode und didaktische Anwendungen einer übersetzungsrelevanten Textanalyse*. Heidelberg: Groos
- NORD, Christiane. 1993. „Alice im Niemandsland. Bedeutung von Kultursignalen für die Wirkung von literarischen Texten.“ in: REISS, Katharina (Hgg). 1993. *Traducere*

- Navem. Tampere: University Press, 395-416
- NORD, Christiane. 2007 (2. Auflage). *Einführung in das funktionale Übersetzen. Am Beispiel von Titeln und Überschriften*.
- PAUCKER, Henri R. 1974. *Neue Sachlichkeit Literatur im Dritten Reich und im Exil*. Stuttgart: Reclam (=Die deutsche Literatur in Text und Darstellung Bd. 15)
- PETÖFI, Janosch/ FRANCK, D 1973 *Präsuppositionen in Philosophie und Linguistik*. Frankfurt: Athenäum
- POYATOS, Fernando. 1993. „Aspects of Nonverbal Communication in Literature.“ in: REISS, Katharina (Hgg). 1993. *Traducere Navem*. Tampere: University Press,
- PRUNC Erich, 2002 (2. Auflage). *Einführung in die Translationswissenschaft. Band 1 Orientierungsrahmen*. Graz: Graz Translation Studies
- PRUNC, Erich. 2007. *Entwicklungslinien der Translationswissenschaft. Von den Asymmetrien der Sprachen zu den Asymmetrien der Macht*. Berlin: Franck & Trimme
- RAINER, Gerald/ KERN, Norbert/ RAINER, Eva (Hgg). 1993 *Stichwort Literatur. Geschichte der deutschsprachigen Literatur*. Linz: Veritas
- REISS, Katharina. 1971. *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik. Kategorien und Kriterien für eine sachgerechte Beurteilung von Übersetzungen*. München: Max Huber
- REISS, Katharina/ VERMEER, Hans. 1984. *Grundlagen einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen: Niemeyer
- REISS, Katharina. 1990. „Brief an den Herausgeber“ in: *Lebende Sprachen* 4 (1990) 185ff
- RICHTER, Werner. 1982. *Vom Schlaraffenland zum fliegenden Edsel. Zur Frage der Eigennamen im Übersetzungsprozess*. Wien: Diplomarbeit
- SEEBER, Hans Ulrich. 1984. *20. Jahrhundert I*. Stuttgart: Reclam (= *Die englische Literatur in Text und Darstellung* Bd. 9)
- SNELL- HORNBY, Mary. 1984
- SNELL- HORNBY, Mary. 1988. *Translation Studies. An Integrated Approach*. Amsterdam/ Philadelphia: Benjamins
- SNELL- HORNBY, Mary/ KADRIC, Mira (Hgg.) 1996. *Translation und Text*. Wien: WUV
- STOLTZE, Radegundis. 1982. *Grundlagen der Textübersetzung*. Heidelberg: Groos
- THIEL, Gisela 1974. „Ansätze zu einer Methodologie der übersetzungsrelevanten Textanalyse.“ in: Kapp, Volker. 1974. *Übersetzer und Dolmetscher*. Heidelberg: Quelle & Meyer, 174-185
- TOTZEVA, Sofia. 1995. *Das theatrale Potenzial des dramatischen Textes*. Tübingen: Narr
- VAN PEER, W. (Hg). 1989. *The Taming of the Text: Explorations in Language, Literature and Culture*. London: Routledge
- VERMEER, Hans J. 1996. *A Skopos Theory of Translation*. Heidelberg: TextconText

5.3 Internetquellen

- Colbourn, Steven. www.literature-study-online.com/essays/war-poets.htm, 5.8.2009
- de.wikipedia.org/wiki/Hörspielpreis_Der_Kriegsblinden, 23.7.2009
- de.wikipedia.org/wiki/Liste_deutschsprachiger_Hörspiele, 23.7.2009
- en.wikipedia.org/wiki/Dylan_Thomas, 30.7.2009

Anhang:

LEBENS LAUF

PERSÖNLICHE DATEN:

NAME:	Zanon Eleonora
GEBURTSDATUM:	26.07.1983
GEBURTSORT:	Lienz, Osttirol
ADRESSE:	Rudolfnergasse 4/8 1190 Wien
TELEFONNUMMER:	06508110822
E-MAIL:	eigenart@gmx.at
FAMILIENSTAND:	ledig
STAATSBÜRGERSCHAFT:	Österreich

SCHULBILDUNG:

1989 - 1992	Volksschule Leisach
1993 - 2000	Bundesgymnasium Lienz

STUDIUM:

Seit 2001	Studium für Übersetzung und Dolmetsch mit den Sprachen Englisch und Russisch an der Universität Wien
2005	Ablegung der 1. Diplomprüfung
2008	Ablegung der 2. Fachprüfung
2009	Verfassung der Diplomarbeit

BERUF:

Seit 10.2008: Russisch-Dolmetschtätigkeit bei der Caritas

